

Begriffe der neuesten Kunstkritik

Zur Funktion und Kritik
ihrer ästhetischen Kategorie

Luise Christine Horn

1977



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555628_0014

BEGRIFFE DER NEUESTEN KUNSTKRITIK
Zur Funktion und Kritik ihrer ästhetischen Kategorie

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von
Luise Christine Horn
aus
München

1976

Druck und Verlag: Arbeitsgruppe Psychologie
Plantscherweg 22
8000 München 60



Referent: Prof. F. Piel

Korreferent: Dr. N. Suckale

Tag der mündlichen Prüfung: 1/7/77

INHALT

A EINLEITUNG

- I. Erläuterungen zur Arbeit
- II. Historischer Abriß

B BEGRIFFE

- I. Ewiger Wert.
Autonomie der Kunst; Naturalisierung ästhetischer Werte; Naturalisierung des Kunstsinns; 'Entziehung der Geschichte'; Dauer
- II. Geschmack.
Kulinarischer Geschmack; 'guter' Geschmack; zur Geschichte des Geschmacks; Volksgeschmack und Kitsch
Genuß.
zur Entwicklung ästhetischen Genusses; 'Tautologie'; Genuß und Glück
- III. Schönheit.
Ewige Schönheit; 'Du mußt dein Leben ändern'; Vor-Schein; Veränderungsfunktion; Schönheit und Wahrheit; schöner Schein
- IV. Harmonie.
Harmonie der abstrakten Kunst; Dialektik des Harmonie-Begriffs; Formalismus der Kritik; Formalismus in der Kunstwissenschaft
- V. Einheit.
Einheit des Kunstwerks; Einheit einer Epoche; Einheit in der Geschichte; 'Identifizierung'; Homogenität
- VI. Ursprünglichkeit.
Originalität; Kreativität; schöpferische Persönlichkeit; Ursprung
Innovation.
Das Neue; Inflation und Verschleiß;
- VII. Gestaltetheit.
Ausdruck; Totalität des künstlerischen Ausdrucks; Theorielosigkeit der Kritik
Künstlerische Arbeit.
Kritische Arbeit.
- VIII. Dichte.
Verdichtung; Intensität; Kraft; Wirkung; 'Feststellung'; Aufmerksamkeit der Kunstrezeption

IX. Freiheit.

Zweckfreiheit; Parteilichkeit; Freiheit des Künstlers; Freiheit der Kritik; Meinungs- und Pressefreiheit

X. Intelligenz.

Die Idee in der Kunst; ideelle und besondere Arbeit; 'Intelligenz' als soziales Phänomen

XI. Klarheit.

Klarheit und Realismus; Erkenntnisfunktion; Klarheit der Kritik

XII. Evokation.

Faszination; Assoziation; Provokation; 'Das Serum'

XIII. Botschaft.

Das Kunstwerk als Meditationsgegenstand und Mythenträger; Kunst und Mythos; Meditation und Kontemplation

XIV. Pluralismus.

Vielfalt; Pluralismus in der Kunst; Vielfalt der Kritik; 'Weder-Noch-Kritik'

XV. Kunst als Ware.

Kunst und Ökonomie; ästhetische und ökonomische Funktionen; Tauschwert; Unberührbarkeit.

C

ZUSAMMENFASSUNG

I. Thesen.

II. Ziele.

III. Methoden.

IV. Fehlstellen.

D

VERZEICHNISSE

I. Artikel-Verzeichnis

II. Literatur-Verzeichnis

A EINLEITUNG

I. In der vorliegenden Arbeit werden Begriffe der neuesten Kunstkritik behandelt. Um den Rahmen der Untersuchungen abzustecken, muß ich folgendes vorausschicken:

1. KUNSTKRITIK meint im Zusammenhang mit dieser Arbeit Artikel zur Bildenden Kunst, die in drei Zeitungen der BRD abgedruckt wurden: dies sind die "Frankfurter Allgemeine Zeitung" "Die WELT" "Die ZEIT".

Die Artikel wurden von den jeweiligen Verlagen ausgewählt. Die "Frankfurter Allgemeine Zeitung" hat mir 29, die "WELT" 21 und die "ZEIT" 81 Fotokopien von insgesamt 78 Kritiken, diversen Notizen, Meldungen und Leserbriefen zur Bearbeitung überlassen.

2. NEUESTE Kunstkritik betrifft hier die Kritik in der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg. Alle Artikel befassen sich mit der documenta, die seit 1955 in fast regelmäßigen Abständen von vier Jahren in Kassel stattfand:

1955	documenta 1
1959	documenta 2
1964	documenta 3
1968	documenta 4
1972	documenta 5

3. Selbstverständlich sind 131 Seiten, oder 78 Artikel nicht die ganze Kunstkritik. Aber, und das ist wesentlich, was darin geschrieben wird, ist MASSGEBEND. Diese Behauptung gründet sich im wesentlichen auf drei Tatsachen:

Erstens ist die documenta die größte internationale

Kunstaussstellung der BRD, und gilt als repräsentativ für die gesamte moderne Kunst der westlichen Welt. Das belegen in gewissem Maße auch die Themen der documenta; sie lauten wörtlich oder sinngemäß:

documenta 1: Kunst des 20. Jahrhunderts

documenta 2: Kunst nach 1945

documenta 3: "Museum für hundert Tage"

Internationale Kunst des 20. Jahrhunderts in vier Abteilungen: "Meister des 20. Jh.", Ambiente ("Bild im Raum" und "Skulptur im Raum"), und Aspekte 1964

documenta 4: Kunst seit 1964

Fünf Abteilungen mit Malerei, Plastik, Graphik, "Objekte" und "Ambiente"

documenta 5: "Befragung der Wirklichkeit - Bildwelten heute"

In drei Abteilungen "Die Wirklichkeit der Abbildung", "Die Wirklichkeit des Abgebildeten" und "Die Identität oder Nichtidentität von Abbildung und Abgebildetem"

Um diesen ihren Objekten gerecht zu werden, müssen die Kritiker umfassend informiert sein und auch die neuesten Strömungen kritisieren können. Die Artikel repräsentieren daher die Reaktionen der Kunstkritik auf die gesamte moderne Kunst.

Zweitens zählen die "Frankfurter Allgemeine Zeitung", die "WELT" und die "ZEIT" zu den größten überregionalen und auflagenstärksten Blättern in der BRD (1), deren Einfluß entsprechend groß eingeschätzt werden muß.

Drittens, und das ist für diese Arbeit der entscheidendste

(1) Die Presse wird im allgemeinen in drei große Sparten gegliedert: Kleinpresse bis 20 000 Auflage

Mittelpresse bis 100 000 Auflage

Großpresse über 100 000 Auflage

Alle drei angeführten Zeitungen zählen zur Großpresse: 1975 wurde die Verkaufsauflage der "ZEIT" mit 352 000, der "Frankfurter Allgemeinen Zeitung" mit 286 000 und der "WELT" mit 227 000 angegeben.

Text intern, Umfrage der Wickert-Institute, zit. nach der "ZEIT" Nr. 31, vom 25. 7. 1975

Punkt, gehören die Autoren der Artikel zu den "Großkritikern" (2), die den heutigen Kunstbetrieb befürworten und stabilisieren. Dazu dient ihnen ein Kunst-Begriff, der auf der "Autonomie" von Kunst basiert und mit traditionellen Werten der Ästhetik und Kunstgeschichte befestigt wird. Die Beschäftigung mit diesen Begriffen und Werten setzt auf einer Ebene an, die davon ausgeht, daß, "wie in der Wirklichkeit, so im Kopf, das Subjekt, hier die moderne bürgerliche Gesellschaft, gegeben ist, und daß die Kategorien daher Daseinsformen, Existenzbestimmungen, oft nur einzelne Seiten dieser bestimmten Gesellschaft, dieses Subjekts ausdrücken." (3) So muß auch im folgenden immer festgehalten werden, daß die Begriffe der neuesten Kunstkritik Ausdruck und ideelle Reproduktion bestimmter gesellschaftlicher Verhältnisse sind. Die zentrale Frage, die sich dem Kunstwissenschaftler stellt, ist, ob diese Reproduktion richtig oder falsch ist.

Die Einsicht in die Problematik der kunstkritischen Begriffe, wie überhaupt ihre Thematisierung, wird immer noch durch die strikte Trennung von Kunstgeschichte und Kunst-

- (2) Dieser Ausdruck stammt von Peter Hamm. vgl. ⁺LV Hamm, S. 20 ff. Peter Hamm, der Großkritiker
- (3) Karl Marx, Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie, zit. nach (LV) Müller u.a., S. 231, Jürgen Fredel, Kunst als Produktivkraft. Fredel hat drei analytische Ebenen beschrieben, auf denen sich eine materialistische Kulturwissenschaft bewegt: "auf der Ebene der wirklichen historischen Bewegung ihres Gegenstandes, in unserem Falle der Kunst von ihren früh-bürgerlichen Anfängen bis zur Moderne, und auf der davon nicht zu trennenden Ebene seiner logischen, wenngleich nicht immanent logischen Entwicklung. Drittens aber geht keine Wissenschaft aus von der "tabula rasa Lockes, sondern von einem theoretisch gebildeten Kopf" (Iljenkow), lebt also von der Auseinandersetzung mit den vorhandenen wissenschaftlichen Kategorien". ebd.

⁺LV ist die Abkürzung für Literatur-Verzeichnis. Sie verweist auf den dort ausführlich angegebenen Titel.

kritik erschwert. (4) Venturi nimmt sogar an, daß "gerade in der Trennung von Kunstgeschichte und Kunstkritik () der schwerwiegende Irrtum (lag), der die Kunstgeschichte in die ... gegenwärtige Lage geraten ließ." (5) Seiner Forderung (6) und den Ausführungen von Dresdner schließe ich mich mit dieser Arbeit an: "Denn, daß eine allgemeine Kunstwissenschaft die Kunstkritik ... in den Bereich ihrer Untersuchung ziehen muß, bedarf keiner näheren Darlegung; aber auch bei streng historischer Begrenzung der Disziplin findet die Kunstkritik ihren Platz." (7)

Und schließlich: "... wer Kunstgeschichte schreibt, ohne neben dem Bild des Kunstschaffens das Spiegelbild der Kunstkritik zu zeigen, der löst die Kunst aus dem regen

- (4) Diese Trennung hat auch verhindert, daß es bis heute mehr als zwei grundlegende Arbeiten zur Geschichte der Kunstkritik gibt. Ich meine (LV) Dresdner und (LV) Venturi, die sich mit Entstehung und Entwicklung der Kunstkritik befaßt haben.
- (5) (LV) Venturi, München 1972, S. 32. Da dieses Buch zuerst in New York 1936 erschien, kann man seine Lagebeschreibung nicht ohne weiteres auf die Kunstgeschichte heute übertragen: er kritisierte vor allem die "Planlosigkeit" kunsthistorischer Veröffentlichungen (S. 19), den "Methodenwirrwarr" (S. 20) und die "gänzliche Verständnislosigkeit für allgemeine geistige Zusammenhänge" (S. 21).
- (6) Ausgehend von Benedetto Croce, der in den "Problemi di estetica", 1910, die Identität von Kunstgeschichte und Kunstkritik vertritt, formuliert Venturi, ebd. S. 33: "Geschichte und Kritik sind also gemeinsam auf jenes Verständnis des Kunstwerks bedacht, das ohne Kenntnis seiner Entstehungsbedingungen nicht möglich ist und das kein wirkliches Verstehen sein kann, wenn es nicht zugleich auch ein Urteilen ist. Das Urteil ist das Endziel aller kritischen Kunstgeschichte." Diese kritische Geschichte der Kunst, schreibt er S. 316, "unterscheidet sich von der traditionellen Kunstgeschichte durch den größeren Nachdruck, den sie auf die kritische Funktion ihrer Wissenschaft legt... und darum kann für die kritische Geschichte der Kunst der folgende wesentliche Grundsatz formuliert werden: Die Geschichte der Kunst ist eine Funktion der Kritik der Kunst."
- (7) (LV) Dresdner, S. 4

Blutumlaufe des Lebens und prägt ihr den Charakter seines Artefakts auf." (8)

II. Ohne einen Einblick in ihre Geschichte ist die heutige Kunstkritik nicht hinreichend zu verstehen. Da der Raum einer Einleitung beschränkt bleiben soll, werden die Grundzüge der Entstehung der Kunstkritik und die Beziehungen ihrer Ausbildung zur Sozialgeschichte nur angedeutet.

Dresdner stellt fest, "daß die Kunstkritik, nachdem die Welt jahrtausendlang ohne sie sehr gut ausgekommen ist, gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts mit einem Male auf der Bildfläche erscheint". (9) Diese Formulierung ist etwas mißverständlich, denn kritische Auseinandersetzungen mit Kunstwerken und Künstlern werden uns seit der Antike, genauer seit den von Plinius d. Ä. in der 'Naturalis historia' behandelten Ideen des Xenokrates von

(8) Dresdner, S. 5. Er fährt fort: "Daß speziell die deutsche Forschung sich der Kunstkritik gegenüber besonders spröde verhalten hat, erklärt sich wohl daraus, daß Deutschland in der Ausbildung und Handhabung der Kunstkritik lange zurückgestanden hat und im ganzen an bedeutenden kunstkritischen Persönlichkeiten arm geblieben ist. Es fehlte daher der Forschung ein natürlicher Anreiz." Ich sehe nun aber gerade darin, daß die deutsche Forschung sich selten mit der Kunstkritik befaßt hat und darüberhinaus darin, daß Dresdner die "Entstehung der Kunstkritik" schon 1915 verfaßt und 'nur' bis Diderot verfolgt hat, einen "natürlichen Anreiz", sie heute zu untersuchen. Venturi sieht gerade auch in der Beschäftigung mit der Gegenwartskunst und ihrer Kritik eine unerläßliche Voraussetzung der Kunstgeschichte. Das bei dieser Beschäftigung gesammelte Wissen ist es, "das den Blick für die alte Kunst öffnet - und nicht umgekehrt - und das die Erfahrungen mit aller vorangegangenen Kunst in sich einschließt und sie rechtfertigt." (LV) Venturi, München 1972, S. 314

(9) (LV) ebd. S. 13

Sykion, überliefert. Vom 3. Jahrhundert v. Chr. an lassen sich kritische Äußerungen zur Kunst in Traktaten, Künstlerlerviten, philosophischen, theologischen und anderen Schriften verfolgen. Kunstkritik, im Sinne Dresdners als selbständige und selbstverständlich gewordene Disziplin, wird zuerst in Frankreich um die Mitte des 18. Jahrhunderts geübt.

Einen entscheidenden Faktor in dem Prozeß, der jetzt in Gang kommt, bildet auf kultureller Ebene die neue Praxis der Kunstaussstellung (10). Für das Dekret Ludwigs XIV. von 1667, das die Ausstellungen der königlichen Akademie in Paris veranlaßte, müssen vor allem zwei Beweggründe angenommen werden: einmal sollte damit das Interesse des Königs an der Pflege und Nutzung der Kunst repräsentiert und der 'grand goût' von Versailles verbreitet werden. Zum anderen waren die Ausstellungen als neue Einnahmequellen für die Künstler selbst gedacht, nachdem die finanziellen Kräfte des Hofes und Adels ab-, gleichzeitig die der am Merkantilismus profitierenden bürgerlichen Gruppen (11) zunahmen. Mit diesen Ausstellungen, die erst seit 1737 regelmäßig veranstaltet wurden, wird bildende Kunst prinzipiell der gesamten Öffentlichkeit zugänglich. Sie trifft auf ein Publikum, das sich aufgrund der allgemeinen wirtschaftlichen und politischen Entwicklung als rasonnierende, kontrollierende und kritisierende Öffentlichkeit verstand. Beispielhaft hat La Font de Saint-Yenne das diesem neuen Bewußtsein entsprechende Prinzip für die Kunstkritik formuliert: "Ein ausgestelltes Bild ist ein zum Lichte des Druckes gegebenes Buch, ein auf der Bühne dargestelltes Stück - jedermann hat das Recht, darüber

(10) Zur Geschichte der Kunstaussstellung vgl. G. F. Koch, Die Kunstaussstellung. Berlin 1974.

(11) Darunter muß man sich "die Spekulanten und Bankiers, Händlermanufakturisten, Großkaufleute und Steuerpächter" (LV) Habermas S. 88, vorstellen, die mit dem Merkantilismus der absoluten Monarchie herangezogen wurden.

zu urteilen." (12) In dieser These läßt sich die emanzipatorische Bedeutung erkennen, die der Kunstkritik in der Frühaufklärung beigemessen wurde: nicht mehr nur der Kenner, nämlich der mit der allein rechtmäßigen akademischen Lehre vertraute Fachmann, sondern jeder mit Vernunft ausgestattete Mensch (13) soll über Kunst urteilen dürfen.

In der Diskussion, die von dem Anspruch, daß jeder durch den Gebrauch von Vernunft über Fragen der Kunst entscheiden könne, und allein der Autorität des Arguments geleitet werden soll, findet sich das wahre Urteil.

So wenig sich aber die Aufklärung auf die Freisetzung der Vernunft beschränkte, sondern die Emanzipation des ganzen Menschen forderte, so wenig gab sich die Ästhetik mit diesem rationalen Moment zufrieden und setzte neben die Vernunft schließlich die Sinnlichkeit.

In Reaktion auf die akademischen Lehren war der sensualistische Aspekt in der französischen Ästhetik von Dubos und Diderot herausgearbeitet worden. (14) Trotz allen

(12) La Font, *Refléxions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, 1747, zit. nach (LV) Dresdner S. 129

(13) Mit Vernunft sah die Aufklärung den Menschen von der Natur ausgestattet. Und so wird die Zielrichtung dieser Periode auch hier erkennbar: "Dem Prinzip der Tradition setzte die Aufklärung das Prinzip der Vernunft, dem Gottesgnadentum und den ständischen Privilegien das rationalistische Naturrecht entgegen, das jedem Menschen als solchem bestimmte natürliche Rechte zusprach. Jede Institution und jede staatliche Maßnahme hatte sich nun vor dem Richterstuhl der Vernunft zu rechtfertigen." R. Kühnl, *Formen bürgerlicher Herrschaft*, 1971, zit. nach (LV) Bormann S. 5

(14) Bei Dubos heißt es z.B.: "Das Gefühl sagt mehr als alle gelehrten Abhandlungen der Kritiker darüber aus, ob ein Werk bewegt oder nicht. Die Erörterungen und Analysen, derer sich diese Herren bedienen, kommen der Wahrheit zugute, wenn es sich darum handelt, die Gründe herauszufinden, warum ein Werk gefällt oder warum es nicht gefällt; um diese Frage zu entscheiden, wiegen die Gesichtspunkte der Kritiker die des

Übertreibungen, die das neu entdeckte Kunst-Gefühl in der folgenden Zeit erfuhr (15), war jetzt die Grundlage für die Ästhetik geschaffen. Baumgarten hat sie zuerst als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis, als "analogon rationis" geschrieben, und so der Freisetzung der Sinnlichkeit und dem neuen Autonomie-Anspruch der Kunst Rechnung getragen. Damit war auch für die Kritik eine neue Situation entstanden, der Kant am Ende des 18. Jahrhunderts die konsequenteste Begründung gab. Er entschied in der "Kritik der Urteilskraft", daß das Gefühl neben dem Verstehen und Wollen als drittes Seelenvermögen anerkannt werden müsse. Das subjektive Gefühl setzte er als entscheidende Instanz für das ästhetische Urteil ein, das für seine Richtigkeit keinen Vernunftbeweis liefern, dennoch Allgemeingültigkeit beanspruchen könne. Mit diesem subjektiven Gefühl verband er eine für die Kunstkritik folgenreiche Definition des Schönen: "Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse." (16)

Ebenso wichtig wie die Kantische "Interessenlosigkeit" ist die Einführung der Idee in die Ästhetik geworden, die Hegel unter Berufung auf Winckelmann vornimmt: "Ohnehin war früher schon Winckelmann durch die Anschauung der Ideale der Alten in einer Weise begeistert, durch welche er einen neuen Sinn für die Kunstbetrachtung aufgetan,

Gefühls nicht auf." Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719, zit. nach (LV) Venturi S. 144

- (15) Ich denke vor allem an G. F. Meier, der das von Leibniz aufgestellte Modell, das das sinnliche Erkenntnisvermögen dem des Verstandes subordinierte, umkehrte, und seinerseits den Verstand der Sinnlichkeit unterordnete. vgl. hierzu (LV) Balet/Gerhard S. 303 ff. und S. 445 ff.
- (16) Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, zit. nach (LV) Müller u.a. S. 187 (B. Hinz, *Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs*.)

sie den Gesichtspunkten gemeiner Zwecke und blosser Nachahmung entrissen und in den Kunstwerken und der Kunstgeschichte die Kunstidee zu finden mächtig aufgefordert hat." (17)

Damit kommen zwei wichtige Momente hinzu: einmal schloß die Begründung der Schönheit auf der Idee eine grundsätzliche Neubestimmung der künstlerischen Aufgaben ein.

Nicht mehr die Naturnachahmung, sondern die anschauliche Darstellung des Idealen, der Schönheit und Wahrheit sollten die Arbeit des Künstlers leiten, der damit zum Schöpfer und Genie erhoben wurde. Künstler, Ästhetiker und Kritiker beschäftigen sich gemeinsam mit der Erkenntnis der schöpferischen Phantasie (18), die jetzt im Mittelpunkt aller Erörterungen stand.

Zum anderen erhielten historische Gesichtspunkte derart an Gewicht, daß z.B. Winckelmann sich fast ausschließlich mit der Kunst der Vergangenheit beschäftigte. In ihrer historischen Vergegenwärtigung (wird) diese "wiedererweckte Kunst als ästhetische Kunst () aus allen Funktionen herausgelöst, die Gesellschaft, Staat, Kult, Institutionen setzen. Sie wird zur 'absoluten' Kunst und tritt als 'Verkünderin göttlicher Geheimnisse' und 'Enthüllerin der Ideen' (Schelling) zu einem 'weiten Pantheon der Kunst' (Hegel) zusammen. Als absolute Kunst schafft sie sich ihren eigenen Raum." (19)

(17) Hegel, Ästhetik, ed. v. F. Bassenge, Frankfurt/Main, S. 71, Bd. 1

(18) Baudelaire definiert in den "Curiosités esthétiques" von 1869: "Imagination hat für mich nicht lediglich den diesem so vielfach mißbrauchten Wort beigelegten Sinn der Phantasie, vielmehr den der schöpferischen Phantasie, die auf einer sehr viel höheren Ebene wirksam wird und die, da der Mensch ein Ebenbild Gottes ist, eine entfernte Beziehung zu jenem erhabenen Vermögen bewahrt, aus dem heraus der Schöpfer sein Universum konzipiert, erschafft und erhält." zit. nach (LV) Venturi, S. 240

(19) (LV) Ritter (ed.), Bd. 1, Sp. 562

Auf dem Boden der idealistischen Philosophie, die bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in ganz Europa verbreitet war, wurden dies, stark verkürzt, die Voraussetzungen für die Kunstkritik.

Verschiedene nicht isoliert voneinander zu betrachtende Tendenzen verstärkten sich aber zunehmend, die am Ausgang des 19. Jahrhunderts dazu führten, daß sich die Kritiker "richtungslos in willkürlichen Lobsprüchen oder Verdammungsurteilen ergingen." (20) Venturi gibt als Ursache an, daß "jene enge Verbindung zwischen den Ideen und dem lebendigen zeitgenössischen Kunstschaffen, welche die Größe der Baudelairschen Kritik ausgemacht hatte, () seit Jahrzehnten verloren gegangen (war)." (20)

Aber nicht nur diese Verbindung war verloren gegangen. Getrennt wurden auch Kritik und Laienurteil, aus dem Kunstkritik als Recht aller auch auf ästhetische Beurteilung überhaupt erst hervorgegangen war; das Laienurteil mußte dabei alle kritischen Funktionen dem Kunstkritiker abtreten. (21) Diesen Prozeß hatten Winckelmann und Lessing schon angesprochen (22); im 18. Jahrhundert wird das Auseinanderfallen von Laienurteil und Kritik besiegelt und

(20) (LV) Venturi, S. 267

(21) Dieser Prozeß schlägt sich auch in der Ablösung vom Begriff des 'Kunstrichters' durch den des 'Kunstkritikers' nieder: "Man vermied die Vorstellung eines an geschriebene oder ungeschriebene Kunstwerke, man dachte an Gottsched, wenn nicht etwa noch an Lessing und Winckelmann. Ebenso fühlte man sich im Gegensatz zu den Theoremen des Sturmes und Dranges... Jene Richtung durfte man als eine dogmatische, diese in ihren Wirkungen als eine skeptische auffassen; da lag es überaus nahe, die Überwindung beider in der Kunsttheorie unter dem gleichen Namen zu vollziehen, unter dem Kant in der Erkenntnistheorie jenen Gegensatz geschildert hatte." (LV) Benjamin, 1973, S. 47

(22) vgl. (LB) Bormann, S. 13

der Spezialisierung der Kunstkritik in den folgenden Jahrhunderten die Weichen gestellt.

Schließlich trennte sich die Kritik auch von der Ästhetik, von der Ästhetik spaltete sich die Kunstwissenschaft, die aber auch nichts mehr mit der Kunstkritik verband. Und wenn die Überlegungen der Ästhetik "nach dem Zusammenbruch des deutschen Idealismus wie Arbeiten an einem Bauwerk (wirkten), bei dem der Plan des ganzen verlorengegangen ist" (23), so erst recht die Überlegungen der Kunstkritik, der seit der Vereinzelung der Disziplinen ein historischer und philosophischer Gesamtplan fehlte (24), in dem sie der zeitgenössischen Kunst einen Platz hätte zuweisen und ihre Urteile begründen können.

"Der historische Prozeß der Trennung von Kunst und Gesellschaft," in dem die angesprochenen Tendenzen zusammenlaufen, "beginnt mit dem bürgerlichen Zeitalter, steigert sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts und erreicht seinen Höhepunkt in der Gegenwart. Im Laufe dieses Prozesses erfährt der Künstler in immer stärkerem Maße seine Entfremdung... Seiner Geschichtlichkeit bewußt, von seinem öffentlichen Auftrag erfüllt, vermag er die Idee seiner Zeit nicht mehr ins Bild zu fassen." (25)

Welche Folgen dieser Prozeß für die heutige Kunstkritik hat, ist Thema dieser Arbeit.

(23) Ivo Frenzel, Ästhetik, in: Fischer Lexikon "Philosophie", Frankfurt/Main 1958, S. 20

(24) In diesem Sinne muß auch Dresdners Definition der Kunstkritik verstanden werden: "Ihrer Natur nach ein Grenzgebiet zwischen Wissenschaft und Kunst, zwischen Kunst und Literatur, zwischen Kunstgeschichte und Kunsttheorie, ihnen allen zugleich und doch keinem ganz und ausschließlich angehörend, ließ sich die Kunstkritik nur schwer in die systematische Ordnung der Wissenschaften eingliedern..." (LV) Dresdner, S. 4

(25) (LV) Holz, Vom Kunstwerk zur Ware, S. 30 (Kapitel 1, Die Krise der Kunst.)

B BEGRIFFE

I. Eine Eigenschaft, die alle hier behandelten Begriffe beinhalten, wird im "EWIGEN" Wert ausgedrückt. Um dazu eine "Analogie zu finden, müssen wir in die Nebelregion der religiösen Welt flüchten. Hier scheinen die Produkte des menschlichen Kopfes mit eigenem Leben begabte, untereinander und mit den Menschen in Verhältnis stehende selbständige Gestalten." (1)

"Ewige" Werte, wie die Kunstwerke manchmal selbst genannt werden, scheinen eigengesetzlich zu sein; sie führen ihr eigenes Leben und machen ihre Geschichte selbst. "Ewige" Werte, die die Bedeutung der Kunstwerke betreffen, scheinen reale Eigenschaften dieser autonomen Gebilde zu sein. Die ästhetischen Begriffe, mit denen die Kunstkritiker umgehen, enthalten dieses "ewig", mit dem sie naturalisiert werden sollen.

Die Feststellung und Verteidigung der "ewigen" Werte hat verschiedene Funktionen, die ich an einigen Beispielen aufzeigen will.

Ein wesentliches Ziel, das mit der Naturalisierung ästhetischer Werte verfolgt wird, ist die Aufrechterhaltung der "Autonomie der Kunst". Wenn die Kritiker von dieser "Autonomie" reden, ist die Loslösung und absolute Zweckfreiheit der Kunst gemeint:

"Die Krise der Kunst ist nicht, ob sie gut oder schlecht ist, das kann sich ändern, sondern ob sie in ihrem Eigenwert als autonomer Bereich anerkannt wird." (2)

(1) (LV) Marx, Das Kapital, Frankfurt/Main 1969, Bd. 1, S. 52. Marx hat so den Warenfetischismus beschrieben.
(2)⁺ (AV) Welt 18

+ AV ist die Abkürzung für Artikel-Verzeichnis, das im Anhang die Aufstellung der Artikel und Autoren enthält.

Dieser "autonome Bereich" meint einen realitäts-unabhängigen Bezirk, denn

"Kunst läßt sich nicht an der Realität messen" (3)

In diesem Bereich ist die Kunst zweckfrei, denn

"Kunst kann nicht unmittelbar etwas verändern, weil die Zweckfreiheit der Kunst die einzige Überlebenschance, für die Kunst darstellt." (4)

Und schließlich wird sie hier als 'l'art-pour-l'art' verstanden: auf die Frage, ob die Kunst zum l'art-pour-l'art-Standpunkt zurückkehrt, antwortet der Generalsekretär der d 5 ⁺, Harald Szeemann:

"Ja, ich glaube, daß diese Einstellung wieder sehr wichtig wird." (5)

"Autonomie" meint also die Loslösung der Kunst von der Realität, vor allem der gesellschaftlichen Realität. Sie muß deshalb von den Kritikern notgedrungen gegen jegliche Art kunstsoziologischer Betrachtung verteidigt werden.

"Die Rückbeziehung eines Kunstphänomens auf die gesellschaftliche Lage, in der es entstanden ist," so befürchtet auch ein Musikkritiker, dessen Äußerungen leicht auf die Kunstkritik übertragen werden können, "führt unabwendbar zur Vernichtung der Kriterien. Woher aber, so frage ich, nimmt diese moderne Art, Kunst zu betrachten, den Anspruch, das Höchste, was menschlicher Geist hervorbringt, die autonome, von gegenständlichen Beziehungen freie Musik, am Geisteszustand oder gar am Geschmack einer anonymen Zufallsgemeinschaft zu messen?" (6) Recht muß man diesem

(3) (AV) Welt 14

(4) (AV) Welt 11

(5) (AV) ebd.

(6) (LV) Hamm (ed.), S. 85, H. H. Stuckenschmidt, Was ist Musikkritik?

⁺ d 5 ist die Abkürzung für documenta 5. Alle Ausstellungen werden im folgenden als "d" mit Nummer, die das in der Einleitung genannte Jahr ihrer Ausführung bezeichnet, aufgeführt.

Kritiker geben, wenn er von einer Kunstsoziologie entsetzt ist, die mit Kriterien wie "Geisteszustand" und "Geschmack" hantiert. Es ist aber ein Irrtum anzunehmen, daß Kunst nicht aus soziologisch analysiert werden soll und muß. Die Forderung nach "dieser modernen Art" ist auch so neu nicht, denn schon Hegel wußte, daß "jedes Kunstwerk seiner Zeit, seinem Volk, seiner Umgebung an-(gehört), und () von besonderen geschichtlichen Vorstellungen und Zwecken ab(hängt), weshalb die Kunstgelehrsamkeit ebenso einen weiten Reichtum von historischen und zwar sehr speziellen Kenntnissen erfordert." (7) Ich zitiere Hegel deshalb, weil er vom Kritiker, der ihn samt seiner Dialektik und "Nachbeter" "vor der realen Entwicklung kapitulieren" läßt, gegen Schopenhauer 'ausspielen' will. "Dieser Schopenhauer, unversöhnlicher Feind der Hegelei und ihrer sprachlichen Labyrinth, formulierte goldrichtig: 'Neben der Weltgeschichte geht schuldlos und nicht blutbefleckt die Geschichte der Philosophie, der Wissenschaft und der Künste'." (8)

Neben der Geschichte und den sie machenden Menschen, abseits der Gesellschaft wollen auch die Kritiker die "ewige" Kunst angesiedelt wissen. Einige gehen aber gleich noch einen Schritt weiter. Sie lösen die Kunst nicht nur aus ihrem gesamtgesellschaftlichen Verband, sondern setzen sie in Gegensatz dazu. So glaubt ein Kritiker, der diverse Artikel für die WELT verfaßt hat: "Das menschliche Leben kann formuliert werden als Intentionalität, die oft sehr sinnlose Ergebnisse hat und am Ende des Daseins einen totalen Zusammenbruch in der Vernichtung des Daseins haben muß. Dagegen, auf dieses deformative Schicksal gibt

(7) Hegel, Einleitung in die Ästhetik, München 1967, W. Fink-Verlag, Studententexte 2, S. 35

(8) (LV) Kommentare zur Kunst der Gegenwart Nr. 2, 1961

es nur eine Antwort: Das ist das formative Kunstwerk."

(9)

Dieses "deformative Schicksal" ist eine Phrase, die die Ängste und Deformationen des Menschen so natürlich und unumgänglich erscheinen läßt wie den Tod. Sein "Schicksal" kann der Mensch nicht selbst bestimmen, sondern nur ertragen. Leben und Geschichte erscheinen nicht mehr als Aufgabe, die an den Menschen gestellt ist, sondern als Resultate. So werden die Ursachen der Deformation verschleiert, und die Möglichkeiten ihrer Veränderung negiert.

Daß der Mensch zu "sinnlosen Ergebnissen" kommt, heißt aber nichts anderes, als daß er nicht Herr seines eigenen Lebens ist, und die Folgen seiner Tätigkeiten nicht mehr absehen kann. So wenig er sein Leben bewußt gestaltet, so wenig kann er die Produkte seiner Arbeit bewußt und planmäßig regulieren. Das ist nur keine natürliche, sondern eine historische Tatsache, die erst zu einem bestimmten Zeitpunkt in der menschlichen Geschichte eintritt. Und erst im Kapitalismus nimmt sie allumfassenden Charakter an, denn hier wird dem Menschen suggeriert: "Je weniger du b i s t, je weniger du dein Leben äußerst, um so mehr h a s t du, um so größer ist dein e n t ä u ß e r t e s Leben, um so mehr speicherst du auf von deinem entfremdeten Wesen. Alles, was dir der Nationalökonom an Leben nimmt und an Menschheit, das alles ersetzt er dir in G e l d und R e i c h t u m, und alles, was du nicht kannst, das kann dein Geld..." (10)

Vergleicht man damit das "formative" Kunstwerk, dann zeigt sich, daß auch Kunst ein "deformiertes" Leben ersetzen

(9) (LV) Kommentare zur Kunst der Gegenwart Nr. 2, 1961
Rudolf Krämer-Badoni

(10) (LV) Marx/Engels, Bd. 1, S. 497, (Marx, ökonomisch-philosophische Manuskripte.)

soll: je weniger du bist, um so mehr Kunst hast du; je deformierter dein Leben ist, desto formierter wird die Kunst. Das Leben ist oft "sinnlos" und immer deformativ, sprich endlich; allein die Kunst ist sinnvoll und unendlich, sprich ewig.

Eine weitere Variante des "ewigen" Werts verbirgt sich in den folgenden Sätzen:

"... der Deutsche Julius Bissier, dessen Rang erst kürzlich entdeckt wurde, beweist..., daß es auf die geistige Intensität und Nuance (ankommt)." (11)

"Wer sich 'unvertraut' (durch die documenta, L.H.) hindurchkämpfen mußte (...), hatte große Mühe, Entdeckungen zu machen. Für manche allerdings waren die delikaten, zarten, sehr ästhetischen Farbgedichte (chinesische 'Lieder') von Julius Bissier eine Art Entdeckung." (12)

Daß es hier um "ewige" Werte geht, ist nicht sofort erkennbar. Aber "Entdeckungen", das belegt jedes Wörterbuch, wurden schon immer von Dingen gemacht, die vor ihrer Entdeckung und obwohl sie noch nicht bekannt waren existierten (13). D.h. Amerika gab es schon vor 1492, und Amerika würde es auch geben, wenn Kolumbus nicht versehentlich dorthin gesegelt wäre.

Glaubt man den Kritikern, dann ist auch der "Rang" von Bissier immer schon dagewesen und hat sozusagen nur darauf gewartet, entdeckt zu werden. Das ist aber absurd! Denn zwischen Amerika als Beispiel und Bissiers Rang besteht ein gewaltiger Unterschied: Amerika ist objektive Realität, die unabhängig vom menschlichen Bewußtsein

(11) (LV) Welt 2

(12) (AV) FAZ 5

(13) In dem "Sprach-Brockhaus" von 1935 steht: "die Entdeckung, -/-en, Auffinden von etwas Unbekanntem, aber schon Vorhandenem." S. 147

existiert. Der "Rang" eines Künstlers ist demgegenüber über ohne menschliches Bewußtsein weder existent, noch denkbar, weil ein "Rang" wie jeder andere Wert von Menschen erdacht, erfunden oder empfunden wird.

Die Kunstkritik aber versucht die Bedeutung eines Künstlers zu naturalisieren. Nicht sie oder sonst jemand scheinen Bissier einen Rang zu geben, sondern er wird ihm quasi von Natur an mitgegeben, weshalb er dann von ihnen "entdeckt" werden kann.

Einen weiteren Aspekt des "ewigen" Wertes haben wir vor uns, wenn die Kritiker selbst keine "Entdecker" mehr sein wollen:

"Aus der Entfernung erst artikuliert sich die Welt. Noch keine Epoche hat Reinheit erreichen können. Für den Sterblichen, der in ihr lebt, ist Gegenwart immer voll Makel. Wer von der Kunst seiner Zeitgenossen vollkommene Werke erwartet, wird sich jeweilen enttäuscht sehen müssen. Auf den Abstand hin aber gliedert sich heraus, was 'historisch bedingte' Makulatur war - und was zum Komplex der Meisterwerke eingeht." (14)

Würde man danach die Funktion der Kunstkritik bestimmen, dann wäre sie eine Art Vorsortierer dessen, was nach dem Motto "Was lange währt, wird endlich gut" in die 'ewigen Kunstgründe' eingeht. Man überläßt es letztlich dem "Abstand" über Werte zu entscheiden, und der Geschichte, die "Meisterwerke" zu entdecken. Das ist ein Klischee der Kritiker, mit der die eigene Unfähigkeit rationalisiert werden soll. Diese Demut vor der Geschichte, schreibt Adorno, "hat vorm pontifikalischen Kunstrichter nichts voraus. Vorsichtige und gespielte Neutralität ist bereit, unter der herrschenden Meinung sich zu ducken." (15)

In diesem Aspekt wird aber noch etwas anderes deutlich: wenn es tatsächlich unmöglich sein sollte, zeitgenössische Kunst wirklich zu kritisieren, was tun dann die Kri-

(14) (AV) FAZ 5

(15) (LV) Adorno, Ästhetische Theorie, S. 290

tiker in ihren Artikeln? Den Zitaten wäre als Antwort zu entnehmen: sie schreiben über den "Makel" und was sie "enttäuscht". Davon, das kann ich vorwegnehmen, ist aber am allerwenigsten die Rede.

Die Mehrzahl der Kritiker entdeckt, wie auch der folgende, immer wieder das Positive der Kunst:

"Vor allem wird man es begreifen lernen, daß es sich auch bei der abstrakten Kunst nicht etwa um eine radikale Abkehr von der Natur und vom Menschen handelt, sondern um eine Durchleuchtung seiner innersten Bezüge, um eine echte 'Botschaft' aus dem Urgrunde des Lebens." (16)

Die Konsequenz aus diesem wie dem o.g. Artikel kann aber nicht sein, daß gut sein muß, was zu seiner Zeit nicht verstanden wird. Sie kann in diesem Fall nur lauten, daß die Mehrzahl der die moderne Kunst betrachtenden Menschen nicht verstehen und vielleicht nicht verstehen können, was die abstrakten Bilder bedeuten sollen. Und zwar weil sie, ganz allgemein ausgedrückt, keinen Zusammenhang zwischen sich und abstrakter Kunst herstellen können, oder weil es zu schwer ist oder unmöglich, diesen Zusammenhang zu sehen. Diese Überlegungen müßten eigentlich auch von den Kritikern angestellt werden; aber deren Einsichten lauten so: "Der Deutsche hat keine Beziehung zur bildenden Kunst seiner Zeit. Man beschäftigt sich mit Dürer oder Rembrandt oder Liebermann, benützt aber die erworbenen Kenntnisse, um damit die Gegenwart totzuschlagen... Was man nicht versteht, nimmt man politisch oder moralisch, als Beleidigung des gesunden Menschenverstandes, und es wäre nirgends als in Deutschland möglich gewesen, die führenden Künstler einer Epoche als entartet, verjudet oder kommunistisch zu diffamieren." (17) Eine

(16) (AV) Zeit 1

(17) (LV) Blöcker u.a., S. 65 (Will Grohmann, Kunst-kritik)

derartige Kritik am "Deutschen" und am "Faschismus" (18) ist sinnlos, weil sie auf dem Boden einer Ideologie wächst, die die politischen Systeme und die kulturellen Beziehungen für "natürlich" hält. Dazu gehört, daß man auch Kunst-Sinn des Menschen ver"ewigt":

"Das System, nach dem Holz vorgeht ist in sich stimmig," heißt es in einem Artikel zur d 5 und gegen das Katalog-Vorwort von Hans Heinz Holz,

"nur handelt es von Fragen, die zwar den Bedeutungszusammenhang der an sich verschlossenen 'Dinge' und die Problematik von Realität betreffen, die aber mit dem Impuls zum Kunstmachen und dem Bedürfnis nach Kunst, also mit dem Sinn der Kunst, nur sekundär zu tun haben. Was Holz behandelt sind nur historisch wechselnde Mythen und Vorwände zum Fabrizieren von Kunst." (19)

Impliziert wird demnach, daß hinter den "wechselnden Mythen" ein unveränderlicher Kern steckt; daß also die Menschen der Urzeit demselben "Impuls" folgten wie wir; daß das Bedürfnis jener Menschen, wie es sich in der Höhlenmalerei ausdrückt, dasselbe ist wie unser Kunst-Bedürfnis. Indem die Kritiker so den Kunstsinn verewigen, sehen sie von allen historischen Erscheinungsformen, Impulsen und Bedürfnissen ab. K o n k r e t e Aussagen zur Kunst können aber nur gemacht werden, wenn Kunst nicht in ihrem "ewigen" Kern, sondern in ihren ganz konkreten historischen Formen und Inhalten beschrieben wird.

(18) Als Natur und Ausdruck des 'deutschen' Charakters hat sich der Faschismus schon selbst dargestellt. Tatsächlich aber ist er die Konsequenz aus den extremen Widersprüchen der ökonomischen Verhältnisse, die die Menschen und nicht die Natur geschaffen haben. "Der leichtfertige Mensch", schreibt Brecht, (LV) S. 228, "drückt sich allgemein und ungenau aus. Er faselt von 'den' Deutschen, er jammert über 'das' Böse, und der Hörer weiß im besten Fall nicht, was tun. Soll er beschließen, kein Deutscher zu sein? Wird die Hölle verschwinden, wenn er gut ist? ... Solche Darstellungen zeigen nur wenige Glieder der Ursachenreihe und stellen bestimmte bewegende Kräfte als unbeherrschbare Kräfte hin."

(19) (AV) Welt 14

Denn nur so kann auch der Tatsache Rechnung getragen werden, daß der Kunstsinn des Menschen g e w o r d e n ist; denn "erst durch den gegenständlich entfalteten Reichtum der subjektiven m e n s c h l i c h e n Sinnlichkeit, wird ein musikalisches Ohr, ein Auge für die Schönheit der Form, kurz, werden erst menschlicher Genüsse fähige S i n n e, Sinne, welche als m e n s c h l i c h e Wesenskräfte sich bestätigen, teils erst ausgebildet, teils erst erzeugt, Denn nicht nur die 5 Sinne, sondern auch die sogenannten geistigen Sinne, die praktischen Sinne (Wille, Liebe etc.) mit einem Wort der m e n s c h l i c h e Sinn, die Menschlichkeit der Sinne, wird erst durch das Dasein s e i n e s Gegenstandes, durch die v e r m e n s c h l i c h t e Natur. Die B i l d u n g der fünf Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte." (20)

In dieser Überzeugung hat Holz auch sein Vorwort zum Katalog der d 5 geschrieben. Die Verbundenheit von Kunst und menschlicher Entwicklung widerlegt den Glauben an die Ewigkeit der Kunst, in dem die Kritiker die "Theorie des ästhetischen Zeichen" kritisieren wollen. Eine Zusammenfassung der hier geschilderten Aspekte, die eine Vorstellung von dem "ewigen" Wert geben, hat Barthes (21) in seiner Typologie der mythischen Figuren geschrieben. Dort heißt es unter Nummer 2, "Die Entziehung der Geschichte": "Der Mythos entzieht dem Objekt, von dem er spricht, jede Geschichte. Die Geschichte verflüchtigt

- (20) (LV) Marx/Engels, Bd. 1, S. 119, (Marx, Ökonomisch-philosophische Manuskripte.)
vgl. hierzu auch Lukács (LV) Bde. 1 und 2, Probleme der Mimesis I bis III. Lukács behandelt und referiert die wichtigen anthropologischen und ethnographischen Arbeiten von Gordon Childe, Lévy-Bruhl, Arnold Gehlen, van Scheltema, Hoernes-Menghin u.a.
- (21) (LV) Barthes, 1964

sich aus ihm. Diese Figur ist eine ideale Dienerin; sie bereitet vor, apportiert, stellt zur Verfügung, der Herr kommt, und sie entschwindet lautlos; man braucht nur noch zu genießen, ohne sich fragen zu müssen, woher dieses schöne Objekt kommt. Oder noch besser: es kann nur aus der Ewigkeit stammen, seit jeher war es für den bürgerlichen Menschen geschaffen... Man sieht, daß diese glückliche Figur das Störende verschwinden läßt, den Determinismus gleichzeitig mit der Freiheit. Nichts ist hervorgebracht, nichts ist gewählt. Man braucht diese neuen Objekte, aus denen man jede beschmutzende Spur des Ursprungs oder einer Wahl hat verschwinden lassen, nur noch zu besitzen. Diese wunderbare Verflüchtigung der Geschichte ist eine andere Form des Begriffs, der den meisten bürgerlichen Mythen gemeinsam ist: der Unverantwortlichkeit des Menschen." (22)

Um Fehltritte zu vermeiden, empfiehlt es sich die "ewigen" Werte durch die Kategorie der DAUER zu ersetzen. Die Dauer kann und will keine endgültigen Werte garantieren, aber sie enthält, was an der Idee von der Ewigkeit positiv ist: daß nämlich Kunst nicht an Bedeutung verlieren muß. Bei vielen Kunstwerken spielt es keine Rolle, ob sie ein oder eintausend Jahr(e) sind: sie haben die Zeit in gewissem Sinne überwunden, wenn sie uns noch etwas bedeuten, und doch ist gleichzeitig diese Zeit als Geschichte in ihnen enthalten, die uns etwas bedeutet.

Die Frage nach Ursache dieser Dauer trifft auf ein Ideologieproblem nach "Seite des kulturellen Erbproblems...", wieso Werke des Überbaus auch nach Wegfall ihrer gesellschaftlichen Grundlagen im Kulturbewußtsein sich fort-

schreitend reproduzieren." (23)

Ein in diesem Zusammenhang oft angeführtes Beispiel ist die griechische Kunst, die "für uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbares Muster gelten" (24) kann. Sie kann es, wenn wir ihren "Vor-Schein" (25) wahrnehmen und begreifen, daß die Werke der griechischen oder gotischen oder Renaissance-Kunst "echte Schöpfungen, Errungenschaften seines (des Menschen, L. H.) Geistes, seiner Fähigkeiten und Fertigkeiten (sind), in denen er sich selbst widerspiegelt und erkennt und die ihm seine wachsende Macht über die Natur, die Gesellschaft und sich selbst zeigen." (26) Die Dauer hat jetzt mit der "Ewigkeit" der Kunstkritik nichts mehr gemeinsam, denn sie ist in der Gewißheit begründet, daß jede Zeit eine bestimmte Entwicklungsstufe in der Geschichte der Menschheit ist. Mit ihr entwickeln und verändern sich alle ästhetischen Werte, die nicht aus der Ewigkeit über die Kritiker gekommen sind, sondern vor allem historische Kategorien darstellen: "der ästhetische Wert ist Teil des Geisteslebens einer bestimmten Gesellschaft und wandelt und hierarchisiert sich Hand in Hand mit der Entwicklung der Gesellschaftsstruktur. Seinem Charakter nach ist der ästhetische Wert im wesentlichen eine Beziehung, eine komplizierte INTERAKTION VON SUBJEKT UND OBJEKT, Mensch und Welt. Er existiert nicht ohne den Menschen, ebenso wie er nicht ohne die Welt und die Dinge bestehen kann." (27)

(23) (LV) Ernst Bloch, S. 277 (Das Prinzip Hoffnung)

(24) (LV) Marx/Engels, Bd. 1, S. 125 (Marx, Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie)

(25) (LV) Bloch; auf den "Vor-Schein" werde ich an anderer Stelle, bei der Behandlung der 'Schönheit' näher eingehen.

(26) (LV) Klaus/Buhr (ed.), Bd. 3, S. 1154 (Reinhold Miller, Stichwort "Wert")

(27) (LV) Chvatik, S. 100 f.

- II. "Die Kritiker dieser Epoche gleichen Essern mit verdorbenen Mägen. Sie beschränken sich auf das Schlürfen von Details. Sie verhalten sich durchaus beschreibend... Aber gerade ihre Hauptaufgabe, in den Vergnügungs- und Bildungsapparat ... Publikum zu pumpen, hat den Stil dieser Kritik ergeben. Dieser Stil kann am besten als der kulinarische bezeichnet werden." (1)

Spätestens seit Brechts Pamphlet sind GESCHMACK und GENUSS des Großkritikers in Verruf geraten. Daß hier beide gemeinsam behandelt werden, ist dadurch bedingt, daß von Geschmack oder Genuß oft nur die Reduktion auf "schmecken" und "genießen" übrig geblieben ist. Sätze wie "Wir brechen hier ab. Denn heute wollen wir den Kuchen nur eben anschneiden und probieren." (2)

sind zwar in dieser Deutlichkeit seltener geworden, aber die kulinarische Kritik ist geblieben. Denn der Standpunkt des "Gourmets" ist eine grundsätzliche Position der Kritiker. So heißt es z.B. in einem Artikel, der vorgibt, den Feuilleton-Journalismus "unter die Lupe zu nehmen", ohne eine Spur von Ironie:

"Ich habe den Eindruck, daß die Feuilletonisten ziemlich die gleichen geblieben sind. Während die anderen (die vielen 'Hersteller') schwitzend den kulturellen Leistungsnachweis zu erbringen suchen, bleiben sie gelassen, kühl bis ans Herz hinan. Gourmets: Distanzierung als Genuß; in klugen Metaphern und Pointen serviert." (3)

Die behauptete Distanz wird aber tatsächlich selten gewahrt. Die "klugen Metaphern" umschreiben einen Zustand der Kunst, die anscheinend nicht mehr das Auge, den Verstand und die Gefühle des Betrachters reizt, sondern seinen Appetit. Zu den Bildern von Julius Bissier wird vermerkt:

(1) (LV) Brecht, S. 97 (Über die kulinarische Kritik.)

(2) (AV) Welt 4

(3) Die ZEIT von 16. 8. 1974, Hermann Glaser: Die Kulturboutique der Presse. Das Feuilleton - ein Ding mit Zukunft?

"Seine Bilder, durch die man 'leise in eine andere Welt eintritt', gehören zum köstlichsten dieser 'documenta'." (4)

"... die delikatsten ... Farbgedichte ... von Julius Bissier" (5)

Die Rückschlüsse von diesen Adjektiven, die mit Kunst schlechthin nichts zu tun haben, auf den Zustand der menschlichen Sinne und seine ästhetische Genußfähigkeit sind fatal: Kunstwerke können nur noch begriffen werden, wenn sie angefaßt, berührt, und vor allem 'geschmeckt' und konkretistisch 'genossen' werden. Der Geschmack hat seine Bedeutung als ethische und ästhetische Kategorie verloren und der Genuß ist zu einem Verhältnis der Einverleibung degradiert. Die Kritiker bestätigen so ungezwungen eine Haltung, die Adorno skizziert hat: "heute abend Neunte Symphonie gehört, soundsoviel Vergnügen gehabt; und solcher Schwachsinn hat mittlerweile als gesunder Menschenverstand sich eingerichtet." (6)

Andere Kritiker haben allerdings ein Gespür dafür, daß die Begriffe Geschmack und Genuß problematisch geworden sind. Nur gehen auch sie nicht dem Problem nach, sondern polemisieren, indem sie abwechselnd den Künstlern, den Veranstaltern der documenta oder den Kunsthändlern schlechten, kulinarischen Geschmack unterstellen.

Der Foto-Realismus wird etwa so kritisiert:

"Wir sind also wieder bei den Kunstrichtungen, und der 'neue' oder der 'radikale Realismus' macht Furore. Gorillas der Anekdote, das Auge trinkt den Schweiß! Das sind wahrhaftige Prachtstücke für den Eßsaal, manche auch für das Schlafzimmer. Die Köpfe sind gut getroffen - wer wüßte besser, wieviel Falten ein Gesicht hat? Die Frauen sind appetitlich und solide im Fleisch, decolleté und decolotté, das ist die wahre Mode..." (7)

(4) (AV) Welt 2

(5) (AV) FAZ 5

(6) (LV) Adorno, Ästhetische Theorie, S. 27

(7) (AV) FAZ 19

Oder man gibt anlässlich der d 5 zu bedenken:

"Wer eine ganze hohnvolle Sektion über sinnentleerte Reklame präsentiert, sollte sich nicht der Peinlichkeit aussetzen, daß ein Kritiker, just als er zum Frühstück ein Butterpäckchen mit dem Ausspruch "Unser köstliche Sahnebutter" öffnet, die Presseinformation der documenta einfällt, die im April ihre eigene Köstlichkeit ... ankündigt." (8)

Und schließlich heißt es zu den Vorstellungen des Handels:

"Mit Sicherheit wird diese documenta (die d 5, L. H.) zwischen die Fronten eines sich zunehmend polarisierenden Kunstbetriebes geraten: sie ist wieder nahezu eine 'reine' Kunstausstellung - allerdings nicht in der vom Kunsthandel gewünschten überschaubaren, Appetit auf Besitz anregenden Fassung." (9)

Die 'Appetitlichkeit' der foto-realistischen Bilder, die 'Köstlichkeit' der documenta oder der 'Appetit' auf Besitz - das alles sind richtige Beobachtungen. Aber die Kritiker verhalten sich eben nur beschreibend. Das legt den Verdacht nahe, daß es hier in Wirklichkeit um etwas anderes geht: daß nämlich keine Rettungsaktion für die moderne Kunst oder die documenta geführt wird, sondern daß die Kritiker ihren eigenen Geschmack verteidigen.

Diesen Geschmack charakterisieren sie selbst als den, "der sich am Erlesenen und Exzeptionellen delectiert, eine gründliche Kenntnis der Randphänomene (verrät), die eine feine Aura der Exklusivität ausstrahlen, und eine entschiedene Reserve gegenüber all dem, was in den letzten Jahren laut, lärmend, gewalttätig, fröhlich, ausgelassen ist und sich weitgehend durchgesetzt hat. Was den ästhetischen Zirkel stören könnte, wird nicht zugelassen." (10)

Da die Kritiker nicht verraten, wie sie zu diesem "kultivierten" Geschmack gekommen sind, erscheint es sinnvoll, auf den historischen und sozialen Hintergrund einzugehen, vor dem sich dieser Geschmack entwickelt hat.

(8) (AV) Welt 14

(9) (AV) FAZ 18

(10) (AV) Zeit 5

Mit dem Humanismus wird der strenge Kodex, dem noch das höfisch-ritterliche Leben unterworfen war (11), langsam gelockert, indem sich die früheste bürgerliche Bildungswelt mit der höfischen Adelskultur verbindet. Eine Schlüsselfigur, in der sich die Umwandlung von der feudalen zur bürgerlichen Bildungs-Vorstellung, von der der Geschmacks-Begriff wesentlich geprägt ist, widerspiegelt, ist der "Cortegiano". (12) Er kennzeichnet eine neue Gesellschaft, deren Mittelpunkt der Hof ist. Die Aristokratie repräsentiert nicht mehr die eigene Grundherrschaft als Landadel, sondern immer mehr die Macht und Herrschaft eines Monarchen. "Diese höfisch-adelige Herrenschaft kann das Parquet einer, bei aller Etikette doch hochgradig individualisierten, Geselligkeit erst zu jener, im 18. Jahrhundert eigentümlich freischwebenden, aber deutlich herausgehobenen Sphäre der 'guten Gesellschaft' ausbilden, nachdem auf der Basis der frühkapitalistischen Verkehrswirtschaft,

- (11) Dieser Kodex "edlen" Verhaltens war geknüpft an Attribute der Person: "an Insignien (Abzeichen, Waffen), Habitus (Kleidung, Haartracht), Gestus (Grußform, Gebärde) und Rhetorik (Form der Anrede, förmliche Rede überhaupt)". (LV) Habermas, S. 20
vgl. A. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, 2 Bde., München 1953, Bd. 1, S. 216
- (12) Den geistesgeschichtlichen Zusammenhang hat Gadamer verdeutlicht. Bei der Behandlung des frühen humanistischen Bildungsideals, wie es in Baltasar Graciáns 'El Discreto' (1946) vorgestellt wird, heißt es: "Innerhalb der Geschichte der abendländischen Bildungsideale liegt seine Auszeichnung darin, daß es von ständischen Vorgegebenheiten unabhängig ist. Es ist das Ideal einer Bildungsgesellschaft. Wie es scheint, vollzieht sich solche gesellschaftliche Idealbildung überall im Zeichen des Absolutismus und seiner Zurückdrängung des Blutadels. Die Geschichte des Geschmacksbegriffs folgt daher der Geschichte des Absolutismus von Spanien nach Frankreich und England und fällt mit der Vorgeschichte des dritten Standes zusammen. Geschmack ist nicht nur das Ideal, das eine neue Gesellschaft aufstellt, sondern erstmals bildet sich im Zeichen dieses Ideals des 'guten Geschmacks' das, was man seither die 'gute Gesellschaft' nennt." Gadamer, Wahrheit und Methode, Tübingen 1960, S. 32 f.

die nationalen und territorialen Machtsstaaten entstanden sind und die feudalen Grundlagen der Herrschaft erschüttert haben." (13) Vor diesem Hintergrund entwickelt sich in der Sphäre des Hofes der "grand goût", und in der Stadt der "gute" Geschmack. (14) In den Akademien (Paris, 1648 gegründet, und Rom, 1665 gegründet) wurde den Künstlern die Möglichkeit gegeben, "sich hier ihren Geschmack und ihre Manier auszubilden", die noch beide auf die Repräsentationszwecke des Hofes zugeschnitten waren. "Sinn für Größe", notiert Venturi, "war aber auch das, was Poussin die *maniére magnifique* genannt hatte und was bald allgemein als der *grand goût* bekannt werden sollte." (15)

Während der *grand goût* noch ganz und gar an den Hof gebunden ist, wird der gute Geschmack von adeligen und auch schon von bürgerlichen Elementen bestimmt. (16) Denn getragen von der historischen Entwicklung emanzipierte

(13) (LV) Habermas, S. 23 f.

(14) Die Darstellung vereinfacht. Die Trennung von 'grand goût' und 'gutem' Geschmack war in Wirklichkeit natürlich nie so eindeutig.

(15) (LV) Venturi, S. 131

(16) Habermas erläutert dazu näher: "Le public heißen im Frankreich des 17. Jahrhunderts die *lecteurs*, *spectateurs*, *auditeurs* als Adressaten, Konsumenten und Kritiker der Kunst und Literatur; noch verstand man darunter in erster Linie den Hof, dann auch Teile des städtischen Adels samt einer schmalen bürgerlichen Oberschicht... Ein modernes Moment bildet sich schon in der durchaus aristokratischen Geselligkeit dieses Kreises aus; mit dem *Hôtel Rambouillet* tritt an die Stelle des höfischen Saales ... das, was später *Salon* heißen sollte." Diesen *Salon* kennzeichnet im 18. Jahrhundert jene "typische Verbindung der ökonomisch unproduktiven und politisch funktionslosen Stadtaristokratie mit den bedeutenden, oft aus dem Bürgertum stammenden Schriftstellern, Künstlern und Wissenschaftlern." (LV) Habermas, S. 46

sich das Bürgertum schließlich auf allen Gebieten. Im Kulturellen macht sich dieser Prozeß besonders in zwei Momenten bemerkbar: in der Kultivierung und Steigerung des Menschlichen. (17)

Die entsprechende Verwandlung des Geschmacks deutet sich in den Formeln vom 'Geschmack des Verstandes' und dem ihm folgenden 'Geschmack des Herzens' an. Der rationalistische Ansatz der Frühaufklärung wird aufgegeben, und der Geschmack schließlich als Kunstgefühl gedeutet, dem keine gesellschaftliche Relevanz, die er ohne Zweifel noch als 'Geschmack des Verstandes' besaß, mehr zukommt. Der Geschmack verselbständigt sich, wird zum "idealen Geschmack" (18), und von Kant von allem Interesse befreit.

Die Probleme der Geschmacksbildung zu Beginn des 20. Jahrhunderts bestätigen die zunehmend verstärkten Tendenzen des 19. Jahrhunderts, denen ich nicht im einzelnen nachgehen will. Die Konsequenzen aus der vorangegangenen Entwicklung sahen so aus, wie sie z.B. im "Jahrbuch des deutschen Werkbundes 1912" formuliert sind: "Bisher galt in

(17) vgl. (LV) Balet/Gerhard, S. 267 ff.

(18) Die Entstehung des "idealen Geschmacks" hat Borman anhand deutscher Quellentexte aus dem 18. Jh. skizziert: "Nach Mendelssohn muß das Ziel des Künstlers sein, die idealische Schönheit vorzustellen, 'die in der Natur nirgend anders als im Ganzen anzutreffen ist'. Diese Anweisung, der die Geschmacksbestimmungen bei Winckelmann, Mengs, Möser usw. entsprechen, verleugnet nicht ihre Affinität zum liberalen Modell. Wie das besitzende Bürgertum nun vorgeben muß, daß Freiheit und Gleichheit nicht zusammengehören, sich vielmehr ausschließen; daß sich Vernunft erst in der Organisation des Ganzen manifestiere, was später zur Ideologie von der pluralistischen Gesellschaft 'fortgeschrieben' wird, in der alle Gruppen Gruppen- und Klasseninteressen zur 'formierten' Ruhe kommen; daß Demokratie und Repräsentativsystem identisch seien - so müssen Künstler und Kritiker nun ihren Sinn aufs Idealische wenden, das aus der Wahrnehmung des Ganzen hervortritt, ja möglichst alle Wahrnehmung übersteigt." (LV) Bormann, S. 15

Geschmacksgewerken der Kaufmann als notwendiges Übel. Man erwartete das Heil vom Kunsthandwerker mittelalterlichen Schlages. (...) In der heutigen Wirtschaft gibt der Unternehmer den Ausschlag; wollen wir vorwärts, so müssen wir ihn für uns gewinnen, ihn überzeugen, daß Geschäft und Geschmack nicht Feinde zu sein brauchen, sondern sich eng verbünden können zu beider Vorteil."

(19)

Die Bedeutung der Wirtschaft war nicht erst 1912 von den Künstlern erkannt worden; ihr zunehmender Einfluß auf die Kunst wurde schon viel früher kritisiert. (20) Einige reflektierten also von Anfang an die Möglichkeit, daß die Autonomisierung der Kunst, die es als Garantie auf 'Zweckfreiheit' nach ihrer Loslösung aus dem feudalen Verband und von den darin zu erfüllenden Funktionen zu verwirklichen galt, Hand in Hand mit einer neuen Funktion gehen konnte, die ihr in den veränderten ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnissen bestimmt wurde. Daß die Kritiker dennoch in der uneingeschränkten Autonomie der Kunst festhielten und bis heute festhalten, liegt daran, daß sie sich nur mit dem Bereich der 'hohen' Kunst beschäftigen, dem der 'kultivierte' oder sogenannte gute

(19) zit.nach Müller u.a., S. 204

(20) Goethe hatte bereits 1797 befürchtet, daß das neue "Maschinen- und Fabrikwesen" der eben erst errungenen 'autonomen' "Kunst ihren völligen Untergang bereite." Handschrift aus dem Nachlaß, zit. nach (LV) Müller u.a., S. 190 Anm. 40 (Berthold Hinz, Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs.) Gottfried Semper schreibt 1851 über die Verhältnisse, unter denen der Künstler jetzt arbeiten muß: "Aber es ist ein Unterschied, für die Spekulation arbeiten und als freier Mann sein eigenes Werk vollführen. Dort ist man doppelt abhängig; Sklave des Brotherrn und der Mode des Tages, die letzterem Absatz für seine Waren verschafft. Man opfert seine Individualität, seine 'Erstgeburt' für ein Linsengericht." Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst, 1966, zit. nach (LV) Müller u.a. S. 204 f., Anm. 21

Geschmack angemessen ist. Diesem Bereich steht heute der der massenhaft produzierten 'Gebrauchskunst' entgegen, der vorgibt, sich nach den Bedürfnissen und dem Geschmack des Volkes zu richten.

Der Geschmack der Massen muß hier behandelt werden, weil sich der 'gute' Geschmack, den die heutige Kunstkritik vertritt, gerade auch in der Negation dessen, was das 'Volk' interessiert und was ihm gefällt, definiert: das "Normale", sagen die Kritiker, sei nicht Objekt ihrer Kritik.

"Uns interessiert die 'Ausnahme', die Kunst oder meinetwegen auch die Antikunst - und diese natürlich in Relation zur bisherigen Kunst." (21)

"Kunst" ist demnach die "Ausnahme" vom Normalen, und als solche auch für die Ausnahmen unter den Menschen bestimmt, zu denen die Kritiker zählen. "Der spezialisierte Kritiker", heißt es, "kann nicht eingesetzt werden für die Konsumenten der Massenproduktionen, weil diese ja die Frage, ob ein Produkt Kunst sei oder nicht, gar nicht stellen. Er ist vielmehr eingesetzt für die zahlenmäßig weit geringeren Kreise, die in der Lage sind und das Bedürfnis haben, die mit dem Rang 'Kunst' ausgezeichneten Produkte zu verstehen und mit ihnen umzugehen." (22)

Befassen sich die Kritiker ausnahmsweise doch mal mit der Kultur des Volkes, dann ergibt sich z.B. dieses:

"'Das Volk' gibt es bei uns schon lange nicht mehr, es gibt nur noch Konsumenten und Staatsbürger, und deshalb sind die Prediger einer neuen Pop-Kultur viel ehrlicher als die altstichigen Volksapostel aus SDS Kreisen. Nicht Marx und Agitpropchöre, sondern Beatmusik und die dazugehörigen Disk-Jockeys bilden heute die 'Kultur des Volkes', Fernsehkrimis, Quizmaster, Bildzeitung, Fußballspiele und Autoausflüge." (23)

(21) (AV) Welt 14

(22) (LV) Melchinger, S. 17

(23) (AV) Welt 7

Nun kann man natürlich von den Produkten des Fernsehens oder der Bild-Zeitung auf die Bedürfnisse der Massen schließen; aber das ist nur eine Seite der Massenkultur. Kritik, die ihren Namen und ihre Aufgaben ernst nimmt, wird nicht darum herumkommen, die Hintergründe dieser sog. Kultur des Volkes aufzudecken, indem sie auch die andere Seite untersucht. Denn den Bedürfnissen der Massen ist mit der geschilderten Kultur nicht nur ein Mittel zur Befriedigung geschaffen worden, sondern diese Kultur hat sich selbst ein Publikum geschaffen. Ein Publikum, das (ich wiederhole die Charakterisierung eines Kritikers) nicht in der Lage ist und kein Bedürfnis hat, Kunst zu verstehen und mit ihr umzugehen, sondern das den Kitsch liebt. "Daß der Kitsch das Normale ist, wissen wir, dazu bedarf es keiner Dokumentation." (24)

Hier interessiert aber auch der "Kitsch", weil jede ernsthafte Dokumentation belegt, daß er nicht "normal" im Sinne der Großkritiker ist. (25) Denn sowenig das Massenpublikum für seinen Geschmack allein verantwortlich ist, sowenig kann man ihm die Produktion von Kitsch anlasten.

Die Kitsch-Produktion in ihrer heutigen Größenordnung und Qualität wurde erst ermöglicht, nachdem die von Habermas unterschiedenen Funktionen auf dem Markt der Kulturgüter einander gefolgt sind: nach der ökonomischen Erleichterung (Verbilligung der Produkte, z.B. Taschenbücher, Poster)

(24) (AV) Welt 14

(25) Mit ihrer Interpretation unterstützen die Kritiker die Funktion der Kulturindustrie, die Horkheimer/Adorno als Anti-Aufklärung analysiert haben: "sie verhindert die Bildung autonomer, selbständiger, bewußt urteilender und sich entscheidender Individuen. Die aber wären Voraussetzung einer demokratischen Gesellschaft, die nur in Mündigen sich erhalten und entfalten kann. Werden die Massen, zu Unrecht," und das trifft die Kritik im besonderen, weil sie es besser wissen müßte, "von oben her als Massen geschmäht, so ist es nicht zum letzten die Kulturindu-

wurde der Zugang zur Kultur auch psychologisch erleichtert. D.h. die Produkte wurden in einer Art und Weise hergestellt, die ihnen "Konsumreife, nämlich Garantie verleiht: ohne strenge Voraussetzungen, freilich auch ohne spürbare Folgen rezipiert werden zu können ... Umgang mit Kultur übt, während der Verbrauch der Massenkultur keine Spuren hinterläßt; er vermittelt eine Art von Erfahrung, die nicht kulminierte, sondern regrediiert." (26)

"Normal" ist der Kitsch nur zu nennen, wenn man ihn als das den kapitalistischen Produktionsweisen und Gesellschaftsstrukturen entsprechende Produkt erkenntlich macht, wovon die Kritiker weit entfernt sind. Sie erklären die Kultur des Volkes zur Nicht-Kunst, die als solche den Kunst-Kritiker nicht zu interessieren braucht und die vor allem aus der Relation zum 'guten' Geschmack fällt. (27) Weil diese Lösung nicht richtig ist, aber auf Grund

strie, die sie zu den Massen macht, die sie dann verachtet, und sie an der Emanzipation verhindert, zu der die Massen selbst so reif wären, wie die produktiven Kräfte des Zeitalters sie erlaubten." Adorno, Résumé über Kulturindustrie, (LV) Prokop (ed.), Bd. 1, S. 354

(26) (LV) Habermas, S. 200

(27) Daß sich der 'gute' Geschmack nicht nur vom allgemeinen, sondern auch von dem der 'Avantgarde' abstößt, sieht Hans G. Helms richtig: "Nach der Ideologie zerfällt die Kunst in zwei allumfassende Kategorien. Was in welche Kategorie gehört, soll das Benehmen des großen Publikums entscheiden. Vertretungsweise sind dessen Vorkoster, die Kritiker du jour, nach ihrem Geschmack zu befragen. Was ihnen bekommt, empfehlen sie weiter. Das von ihnen anerkannte fällt der ersten Kategorie zu, gehört ins Repertoire der schweren Meisterwerke und der sie garnierenden leichten Leckerbissen. Was von Publikum respektive Kritikern keiner Anerkennung für würdig geachtet wird, kommt in den Sack. Darauf steht 'Experiment' oder 'Manier' zu lesen." (LV) Holz (ed.), 1969, S. 285 (Helms, Die sistierte Zeit.)

der Geschmacksbestimmung der Kritik (s.o.) nicht anders ausfallen kann, wiederhole ich eine Forderung von Brecht, die er zur Umgestaltung des Theaters gestellt hat: für diese Aufgabe "spielt der Geschmack der Kritiker keine Rolle mehr, da auch der des Zuschauers nicht berücksichtigt werden kann. Denn der Zuschauer muß belehrt, also geändert werden. Und zwar muß sein Geschmack nicht für die neue Form und neue Dichterschule präpariert werden, sondern er muß sich völlig verändern, seine Interessen revidieren, sich erkennen, sich ummontieren, und das ist keine Geschmacksfrage." (28)

Was bisher in bezug auf den Geschmacksbegriff gesagt wurde, gilt prinzipiell auch für den GENUSS: er wird von den Kriterien der Kritik bestimmt, die aber als solche nicht erkennbar sind. D.h. "das Grundübel der deutschen Kritik" ist, wie schon Hegel feststellte, "der Gebrauch unentwickelter Kategorien" und "die Verführung, Voraussetzungen von Vorstellungen zu machen, und die Kategorien, auf welche es ankommt, nicht zu analysieren." (29)

"Diese Ausstellung erfüllt jeden, der zu sehen vermag, mit einem unendlichen Glücksgefühl, mit Gewisheit: das ist's, was ich meine" (30)

schreibt ein Kritiker nach dem Besuch der d 3, und ein anderer pflichtet ihm bei:

"Wer Augen hat zu sehen, ... kann hier schwelgen." (31)

Sie simplifizieren so die menschliche Wahrnehmung in dem Maße, das auch die Fähigkeit zum Kunstgenuß als eine natürliche Anlage erscheinen läßt. Denn Augen hat jeder, und kann demzufolge auch sehen; daß er aber unter diesen Voraussetzungen "schwelgen" kann, oder mit einem "unend-

(28) (LV) Brecht, S. 112

(29) (LV) Hamm (ed.), S. 8 (Hamm, Kritik muß sein.)

(30) (AV) Zeit 4.1.

(31) (AV) Zeit 4.2.

lichen Glücksgefühl" erfüllt wird, ist eine durch nichts zu rechtfertigende Hypothese. Um sie zu widerlegen, muß man sich die Entwicklung der Sinne, auf denen der Kunstgenuß aufbaut, vergegenwärtigen.

In einer Analogie vom Essen und Kunstgenuß (32) verweist Brecht auf die Bedeutung, die die Arbeit und das Alltagsleben des Menschen bei der Herausbildung des ästhetischen Genusses spielen. Die Fähigkeit zum Kunstgenuß setzt nämlich eine Arbeitsteilung der Sinne voraus, die sich im alltäglichen Leben der Menschen entwickelt hat. Diese geht in der Richtung, daß die höheren Sinne, Gesicht und Gehör, Funktionen anderer Organe, Hand, Mund usw., übernehmen. Das Auge z.B., das für unsere visuelle Wahrnehmung von größter Bedeutung ist, hat sich Tastempfindungen angeeignet: wir 'sehen' die Schwere einer Marmorstatue, die feine Struktur von Leinwand oder dick aufgetragene Farben. Gehlen beschreibt am Beispiel einer Tasse: "... die Materialstruktur ('dünnes Porzellan') und das Gewicht (wird) voll mitgesehen, doch in einer anderen und sozusagen mehr 'prädikativen' Weise als der im Vordergrund zur Geltung kommende Charakter des 'Gefäßes', d.h. des Hohlen und Runden und wieder in anderer Weise gewisse optische Daten, z.B. der Henkel oder die 'handliche' Stelle der Gesamtform, Bewegungssuggestionen für Umgangsbewegungen. Alle diese Daten umfaßt das Auge mit einem Blick." (33)

Diese Differenzierung und Sensibilisierung des Auges ist ein beständiger Prozeß, der in ganz alltäglichen Formeln ("Ich sehe Dir an, daß Du lügst") zum Ausdruck kommt: das Auge hat Fähigkeiten entwickelt, die vorher nur mit dem

(32) In der im August 1939 geschriebenen "Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung" heißt es: "Selbst der nur ißt, arbeitet: zerschneidet das Fleisch, führt den Bissen zum Mund, kaut. Den Kunstgenuß kann man nicht billiger bekommen." (LV) Brecht, S. 274

(33) Arnold Gehlen, Der Mensch, Bonn 1950, zit. nach (LV) Lukács, Bd. 1, S. 121

größten Aufwand aller Sinne aufgebracht werden konnten. (34) Erst zu einem bestimmten Zeitpunkt in diesem Entwicklungsprozeß wird der Mensch fähig zu genießen, nämlich eine Sache zu gebrauchen oder In-Besitz zu nehmen gekoppelt mit einer "Empfindung der Freude oder Lust bei diesem Vorgang." (35) Davon kann sich dann der ästhetische Genuß ausbilden, der in der Negation des Gebrauchs oder Inbesitznahme einer Sache definiert ist.

Erst im 19. Jahrhundert verbreitet sich der Genuß als ästhetische Kategorie. Bis dahin hatte Kunst ihre Funktion in magischen, rituellen, religiösen oder repräsentativen Zeremonien zu erfüllen; erst außerhalb dieser Zusammenhänge kann sie als Kunst wahrgenommen und ästhetisch genossen, andererseits aber auch privat angeeignet werden. "Hier vollzieht sich der erste Umschlag in der Funktion des Kunstwerks: seine Lösung aus dem Kult, seine Verselbstständigung machen es zu einem Wert an sich, den man 'genießen' und zur Garantie dauerhaften Genusses besitzen kann." (36) Damit sind die zwei wesentlichsten Eigenschaften des Kunstgenusses angedeutet, die er unter den Bedingungen der modernen bürgerlichen Gesellschaft ausgebildet hat. Im 'Historischen Wörterbuch der Philosophie' heißt es dazu: "Es scheint, daß seit der Mitte des 19. Jh. der im Genuß-Begriff ursprünglich mitgemeinte spezifische Weltbezug der geistigen Aneignung und Durchdringung zunehmend verschwindet, um der Bedeutungskomponente des Angenehmen und Erfreulichen Platz zu machen. Nur der ästhe-

(34) Lukács beschreibt, welche Bedeutung sich für den ausgebildeten Verkehr der Menschen abzeichnet: "die in diesem Verkehr sich entfaltende Menschenkenntnis (stützt) sich auf eine Weiterbildung dieser Arbeitsteilung der Sinne, auf diesen tendenziellen Universalismus von Gesicht und Gehör." Unentbehrliche Erfahrungen können jetzt "unmittelbar visuell und auditiv" gemacht werden. (LV) Bd. 2, S. 225

(35) (LV) Ritter (ed.), Bd. 3, Sp. 316

(36) (LV) Holz, 1972, S. 221

tische Genuß-Begriff gewährt jenem auf Weiterfahrung bezogenen und den Menschen in seiner Totalität beanspruchenden Sinn zunächst noch ein Refugium. Doch selbst diese Kategorie ist von Entleerung des Genuß-Begriffs betroffen. Dieser geschichtliche Vorgang wird greifbar an der Beobachtung Th. W. Adornos, daß Kunst-Genuß ein für die Spezifität ästhetischer Erfahrung obsoleter Begriff ist." (37)

Dieser Entleerung des Genuß-Begriffs kommt aber eine Bedeutungsauffüllung von anderer Seite entgegen: in einer Gesellschaft, in der die Verhältnisse der Menschen zueinander und zu den Dingen vor allem als Verhältnisse zu Warenbesitzern bzw. Waren bestimmt werden, gewinnt der Warenkonsum Macht über den Kunstgenuß. Die Art und Weise, in der Waren konsumiert werden, beeinflußt die Art und Weise, in der Kunstwerke genossen werden. Beide gleichen sich einander immer mehr an.

Dieser Prozeß ist hier in zweifacher Hinsicht von besonderer Bedeutung. Erstens verleitet er dazu, Kunst und Ware gleichzusetzen, wie es die Kritiker versuchen, wenn sie z.B. vom 'Kuchen' Kunst reden. Aber Kunstwerke haben keinen warenähnlichen Gebrauchswert, auch wenn sie den Waren noch so ähnlich sind. Gerade diese Ähnlichkeit hat dazu geführt, daß Kritiker wie Künstler ästhetische mit dem den Waren anhaftenden Gebrauchswert verwechseln.

- (37) (LV) Ritter (ed.), Bd. 3, Sp. 321
vgl. Adorno, Ästhetische Theorie: "Wer Kunstwerke konkretistisch genießt, ist ein Banause; Worte wie Ohrenschmaus überführen ihn... Tatsächlich werden Kunstwerke desto weniger genossen, je mehr einer davon versteht. Eher war sogar die traditionelle Verhaltensweise zum Kunstwerk, soll sie denn durchaus für es relevant sein, eine von Bewunderung: daß sie an sich so sind, nicht für den Betrachter... Das Verhältnis zur Kunst war keines von Einverleibung, sondern umgekehrt verschwand der Betrachter in der Sache... Wer jene genuine Beziehung zur Kunst hat, in der er selber erlischt, dem ist sie nicht Objekt;..." (LV) S. 26 f.

Dazu ein Beispiel: wenn Andy Warhol Campbells Suppendosen signiert, und diese Dosen als Kunstwerke deklariert werden, dann werden Konsumartikel zu Kunst umfunktioniert. Ihr Genuß als Suppendose bestand darin, die Dosen zu öffnen und die Suppe zu essen; ihr ästhetischer Genuß wird in der Signatur und dem (nicht ausdrücklich geforderten) Verzicht auf Konsum begründet. Ästhetischer Genuß der Warholschen Suppendosen muß also in der Abstraktion von den wirklichen, alltäglichen Bezügen definiert werden.

Die andere Seite der Anpassung des Genusses von Waren und Kunst wird deutlich, wenn wir den Siebdruck derselben Dosen betrachten. Abbildungen von Campbells Suppendosen kennen wir nur von der Werbung; Warhols Siebdrucke wollen aber keine Reklame sein, sondern Kunstwerke. Zu ihrem Genuß sollen wir wieder von den alltäglichen Werten und Funktionen eines solchen Bildes abstrahieren. Aber von den Werbebildern unterscheiden sie sich kaum; anders ist hier, wie im ersten Fall die Abstraktion von der Realität, in der eine Suppendose Ware und die Abbildung einer Suppendose Reklame ist. Ihr Genuß kann nur auf dieses Herausrücken aus den realen Bezügen zielen und erst sekundär an der Eigenart und Qualität des Objekts. Das Genießen "koloriert sich, füllt sich mit Variablen, ohne auf deren Eigenart angewiesen zu sein, vielmehr stets auf dem Sprung, auf eine jede zu verzichten. Das Spezifische (...) kann nur als Surplus genossen werden. Wird aber wesentlich die Zugriffsweise genossen, dann geht es um die Objekte überhaupt nur sekundär, sofern sich das Genießen von ihnen abstößt, um seiner selbst habhaft zu werden..

Der Genuß ist, unabhängig von den konkreten Objekten, eine Disposition, auf jeden künstlerischen Einfall einzugehen - Kontemplation, der die Objekte zur Folie dienen, also Selbstgenuß in einer Form der Zurücknahme: Als Regres-

sion." (38) Diesem Genuß entspricht jene Haltung des Publikums, die Benjamin anhand des Kinopublikums beschrieben hat. Dessen fortschrittliches Verhalten charakterisiert er zunächst als die Verbindung von lustvollem Schauen und Erleben mit einer testenden, kritischen Haltung. In dieser Verbindung sieht er ein wichtiges gesellschaftliches Indiz: denn je mehr die kritische und die genießende Haltung auseinanderfallen, desto geringer ist die gesellschaftliche Bedeutung der Kunst. "Das Konventionelle wird kritiklos genossen, das wirklich Neue kritisiert man mit Widerwillen." (39)

Daran gemessen, kann von einer fortschrittlichen Funktion der Kunst kaum noch die Rede sein, denn das Publikum ist längst in eine kritische Minderheit und in eine konsumierende Mehrheit gespalten. (40) Die Vorstellung vom Kunstgenuß wird davon nicht berührt: die Feststellung eines Kritikers, demzufolge die documenta

"...jeden, der zu sehen vermag, mit einem unendlichen Glücksgefühl, mit Gewißheit (erfüllt): das ist's, was ich meine" (41)

gleichet jener Tautologie, die Barthes als eine weitere Form des bürgerlichen Mythos charakterisiert hat. Diese Form wird verwendet, "wenn einem die Erklärungen ausgehen. Das akzidentelle Ausbleiben der Sprache identifiziert sich auf magische Weise mit dem, was man als einen natürlichen Widerstand des Objekts ausgibt. In der Tautologie liegt ein doppelter Mord: man tötet die Sprache, weil sie einen verrät, und man tötet das Rationale, weil es einem Widerstand leistet. Die Tautologie ist ein Verlöschen zur rechten Zeit, eine heilsame Aphasie, sie ist

(38) (LV) Hoffmann-Axthelm, S. 53 f.

(39) (LV) Benjamin, 1963, S. 37

(40) vgl. Habermas, (LV) S. 210

(41) (AV) Zeit 4.1.

ein Tod, oder wenn man so will, eine Komödie, die ent-rüstete 'Vorstellung' der R e c h t e des Wirklichen gegenüber der Sprache... Die Tautologie erzeugt eine tote, eine unbewegliche Welt." (42) 'Das ist's, was ich meine' ist eine solche Tautologie. Der Genuß wird stumm und stirbt, das Glücksgefühl bleibt abstrakt. Wirklicher Kunstgenuß und wirkliches Glück setzen aber voraus, daß der Mensch weiß, wozu Kunst da ist und welche Bedürfnis-se sie befriedigen kann. (43) Genuß und Glück stehen da-bei nicht zufällig nebeneinander. Denn alle "Freude, die an der Kunst empfunden wird, hat letzten Endes darin ihre Wurzeln, daß in ihr eben diese dem Menschen zuge-hörige, dem Menschen angemessene Welt erlebt wird." (44) Die Kritiker glauben, daß die Menschen diese Welt in der sog. Kultur des Volkes erleben können, bei Fernsehen und Fußball oder bei der Lektüre der Bild-Zeitung. Und nie-mand, so behaupten sie weiter,

"am allerwenigsten das 'Volk' verlangt aber, daß sich die Kunst dieser Konsumentenkultur angleiche. Und die Kunst wird sich ihrerseits bloßem Konsum immer wider-setzen. Sie fordert Anstrengung des Begriffs und eine ausgebildete Phantasie." (45)

Wenn aber das Volk dieser 'Konsumentenkultur' überlassen bleibt, wie soll es Begriffe entwickeln oder seine Phan-tasie ausbilden können, die zur Rezeption von Kunst er-forderlich sind?

"Die Betrachtung der Kunst kann nur dann zu wirklichem Genuß führen, wenn es eine Kunst der Betrachtung gibt",

(42) (LV) Barthes, 1964, S. 143

(43) (LV) vgl. Marcuse, S. 150, Zur Kritik des Hedonismus:
"Wirkliches Glück setzt die Erkenntnis der Wahrheit voraus: daß die Menschen wissen, was für sie als höchste Möglichkeit ihres Daseins erreichbar, was ihr wahres Interesse ist."

(44) (LV) Lukács, Bd. 2, S. 232

(45) Welt 7

schreibt Brecht. Und diese These beinhaltet, daß Genuß sich nicht im bloßen Betrachten und Anschauen erschöpfen. Sondern "es ist nötig, sich an der Produktion selbst zu beteiligen, selbst in gewissem Umfang produktiv zu sein, einen gewissen Aufwand an Phantasie zu treiben, seine eigene Erfahrung der des Künstlers zuzugesellen oder entgegenzuhalten und so weiter." (46)

Diese Forderungen sind heute überhaupt nicht erfüllt. Das Publikum hat keine Chance, sich an der Produktion von Kunstwerken zu beteiligen oder auf diesem Gebiet Erfahrungen zu sammeln. Und die Kritiker vertreten einen Standpunkt, der auch in dieser Beziehung jegliche Möglichkeit der Partizipation ausschaltet. Sie fordern, daß die Kunst "unter den Bedingungen der Massengesellschaft einen 'gehobenen' Binnenmarkt (braucht), um überleben zu können." (47) Dieser 'gehobene' Markt ist aber nur den gehobenen Einkommensklassen vorbehalten, und schließt wieder die überwiegende Mehrheit vom Umgang mit Kunst aus.

Aber selbst wo in der bildenden Kunst und von Kritikern die "offene Form" propagiert und gefordert wird, sind die Möglichkeiten zur Beteiligung des Publikums mangelhaft. Etwa die kinetischen und sonstigen variablen Objekte: sie können zwar manuell oder durch die Betätigung von Schaltern, Hebeln und Knöpfen verändert werden. Aber es ist immer noch das Kunstwerk, das das Publikum steuert, anstatt es partizipieren zu lassen, nämlich selbst produktiv zu werden, Erfahrungen zu sammeln und auszutauschen. Oder das Environment, die Prozeß-Kunst, Happenings: auch hier werden nicht die Phantasie oder Erfahrung des Publikums gefordert, sondern in erster Linie seine Bereitschaft mitzumachen, nämlich das zu tun, was der Künstler oder das

(46) (LV) Brecht, S. 274, Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung, 1939

(47) (AV) Welt 7

Objekt von ihm verlangen. (48)

Weil die Kritiker von alldem absehen, bleibt der Genuß, von dem sie reden, selbst wo er sich erfüllt so unwahr wie das Glücksgefühl, in dem sie sich glauben. "Merkwürdig", findet Adorno, "daß eine Ästhetik, die immer wieder auf der subjektiven Empfindung als dem Grund alles Schönen insistierte, jene Empfindung nie ernsthaft analysierte. Ihre Deskriptionen waren unweigerlich fast banausisch; darum vielleicht, weil der subjektive Ansatz vorweg dagegen verblendet, daß über künstlerische Erfahrung nur im Verhältnis zur Sache etwas Triftiges sich ausmachen läßt, nicht am Gaudium des Liebhabers... Ist schon die Kunst für den Betrieb der Selbsterhaltung unnütz - ganz verzeiht ihr die bürgerliche Gesellschaft das niemals -, soll sie sich wenigstens durch eine Art von Gebrauchswert bewähren, der der sensuellen Lust nachgebildet ist. Verfälscht wird damit gleich ihr auch jene eine leibhaftige Erfüllung, die ihre ästhetischen Repräsentanten nicht spenden." (49)

III. Oberster Wertbegriff der Ästhetik und Kunstkritik ist die SCHÖNHEIT. Sie wurde so oft wie kein anderer Wert für untauglich und anachronistisch erklärt. Wenn Schönheit hier dennoch behandelt wird, dann, weil die Kritiker auch weiterhin Schönheit an ihren Objekten entdecken. Aber weder sie, die mit diesem traditionellen Begriff umgehen, haben seine Problematik aufgezeigt oder berücksichtigt. Noch haben die, die seine Unzulänglichkeit kritisie-

(48) vgl. hierzu Damus (LV) Kapitel über 'Kunst und Leben' oder die Proklamation des Lebens als Kunstwerk, in dem die "offenen Formen" der Kunst eingehender behandelt sind.

(49) (LV) Adorno, Ästhetische Theorie, S. 28

ren, einen neuen Inhalt oder einen neuen Wert zu definieren versucht.

Schönheit, wie sie von den Kritikern verstanden wird, erklärt der folgende Satz:

"... unter diesen (den 'leisen Stimmen' der d 4, die das vom documenta-Rat genannte Kriterium 'Intensität' erfüllten, L. H.) dominiert Albers, alterslos, mit einer fraglos akzeptierten Würde der Schönheit - Refugium in einer Zeit, die sonst das Schöne als Atavismus verketzert." (1)

Die Definition ergibt sich hier aus dem Zusammenhang: denn "alterslos", "fraglos akzeptiert" und "Refugium" sind Eigenschaften, mit denen Schönheit von vorneherein als dem Reich der "ewigen" Werte zugehörig erkennbar ist.

Ein Bild vorab **a l t e r s l o s** zu bezeichnen, heißt, die Historizität der Werte leugnen. Von Alterslosigkeit im Zusammenhang mit Kunstwerken zu sprechen, verbietet aber schon die Einsicht, daß jede ästhetische Qualität in verschiedenen historischen und gesellschaftlichen Situationen anders gewertet wird. Eine "alterslose" Schönheit wird nicht von Menschen gesehen und beurteilt, sondern existiert in einer metaphysischen Welt ohne Zeit. Sie ist reine Fiktion, denn auch Albers Bilder wurden von einem Menschen gemalt und von anderen wahrgenommen, bewertet und kritisiert: in dieser Gebundenheit kann auch ihre Schönheit nicht "alterslos" und "ewig" sein.

Schöne Kunst als **R e f u g i u m** setzt voraus, daß das Bedürfnis nach einem Zufluchtsort besteht oder daß man vor etwas flüchten will. Albers Bilder scheinen davon nicht zu handeln; sie sollen vielmehr, weil schöner als die Wirklichkeit, eben diese vergessen lassen. Das impliziert wiederum, daß man Kunst für unfähig oder ungeeignet hält, Realität darzustellen und zu kritisieren.

Oder aber man hält die Wirklichkeit selbst für unveränderlich. Dann, und so verhält es sich hier, besteht ein Grund, Schönheit f r a g l o s zu akzeptieren. Denn in einer unveränderlichen Welt muß man nicht fragen, warum sie so und nicht anders ist; und die Schönheit der ihr angemessenen Kunst kann man dann "fraglos akzeptieren".

Eine so definierte Schönheit ist aber bestenfalls Dekor. Sie kann ihre eigentliche Funktion, die sich zunächst in dem schlichten Sachverhalt, daß Kunst von Menschen und für Menschen gedacht und gemacht wird, andeutet, nicht erfüllen. Rilke hat davon einen Aspekt in seinem Gedicht vom "Archaischen Torso Apollos" formuliert:

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern; da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht: Du mußt dein Leben ändern!

Dieser Einsicht in die Veränderungsfunktion der Schönheit steht etwa die Ansicht über die Aufgaben der Kunst von Werner Haftmann gegenüber, die er in der Eröffnungsrede zur d 1 äußerte:

"Es ist gänzlich überflüssig, Forderungen aus dem humanitären, gesellschaftlichen oder religiösen Bereich an sie heranzutragen. Sie hat in einer Gesellschaft, die wesentlich und rechtens auf Steuerung und Organisation der Massenimpulse und ihrer Befriedigung aus ist, die verschwiegenen Zonen des Menschen zu verwalten." (2)

Die Gefahr dieser Betrachtungsweise liegt auf der Hand: sie kann allzu leicht in den Verdacht geraten, die Vereinsamung des heutigen Menschen in schöne Worte zu kleiden. Liest man weiter:

"Moderne Kunst ist ganz wesentlich 'l'art pour l'homme', Kunst für den einzelnen, und dient seiner Begegnung mit

dem Bewußtsein um seine Einmaligkeit und Unwiederbringlichkeit, die die Würde des Menschen ist",

dann bestätigt sich dieser Verdacht und die Feststellung klingt fast zynisch. Denn wie kann man die Würde des Menschen von "humanitären" und sozialen Bereichen, in denen sie allein einen Sinn hat, trennen? Wie kann man die "verschwiegenen Zonen" von der übrigen "Lebensbewältigung" lösen, die nur durch ein "zurückwirken können" verbunden sind?

Leben ist nur im gesellschaftlichen Bereich möglich. Kunst, die in einem nicht-humanitären, nicht-gesellschaftlichen Umfeld angesiedelt wird, ist zutiefst lebensfremd. Diesen Antagonismus von Kunst und Leben halten die Kritiker allerdings für eine kategoriale Bestimmung der Kunst:

"Ein Anspruch der Gesellschaft an die Kunst hinsichtlich ihrer Erkenntnis und Veränderungsfunktion trifft auf ein primäres künstlerisches Selbstentfaltungsbedürfnis in der 'Gegenwelt des schönen Scheins'." (3)

Indem diese "Gegenwelt des schönen Scheins" vollkommen unreflektiert 'primär' gesetzt wird, kommt die Frage, warum sich die Künstler eigentlich nicht in der Gesellschaft entfalten können, garnicht erst auf. Arnulf Rainer z.B. wäre für die Kritiker der Prototyp eines modernen Künstlers, denn er bekennt:

"Verpflichtungen gegenüber der Gesellschaft erkenne ich nicht an, ich will mich konzentriert reproduzieren." (4)

Kein maßgebender Kritiker kommt auf die Idee, in diesem Bekenntnis einen Ausdruck der Entfremdung zu sehen. Obwohl sie mit dem Wort "Gegenwelt" den Widerspruch formulieren, leisten sie keine Kritik dieser 'Gegenwelt', noch des Schönen Scheins. (5)

(3) (AV) Welt 10

(4) (AV) Welt 18

(5) Holz hat diese Kritik im Katalog zur d 5 geleistet, und Entfremdung definiert: "Objektiv gesellschaftlich bezeichnet die Entfremdung das Auseinanderfallen von Produktion und vollem Genuß des Produzierten, subjek-

Brecht hat zwei nützliche Vorschläge gemacht, wie man mit alten Begriffen wie dem der Schönheit umgehen soll: einmal gar nicht, d.h. man sollte Schönheit nicht verwenden, um ihrer stetigen Bedeutungsveränderung Rechnung zu tragen, und um neuen Funktionsbestimmungen Platz zu machen. Oder man sollte zweitens berücksichtigen, was er von einer neuen Kritik gefordert hat: "Wir leben in einer Situation, wo etwas ästhetisch glänzend Geformtes falsch sein kann. Das Schöne darf uns nicht mehr als wahr erscheinen, da das Wahre nicht als schön empfunden wird. Man muß dem Schönen durchaus mißtrauen." (6)

Es gibt natürlich auch Kritiker, die der Schönheit mißtrauen, etwa der des Foto-Realismus:

"Die Schönheit ist da nicht mehr Versprechen auf Glück, wie Stendhal formulierte, sondern Narzißmus, dieses nicht eingelöste Versprechen macht die eigentümliche Bannung aus (Künstler und Kunsthändler - Narziß und Goldmund?)" (7)

Diesem Mißtrauen liegt ein anderer prinzipieller Irrtum zugrunde: der, daß Kunst ein versprochenes Glück einlösen kann. Sie kann doch tatsächlich nur ein Bild von der Schönheit des Lebens machen, und die Idee eines glücklichen Lebens vorstellen. (8) Narzißmus muß heißen: dieses nicht einlösbares Versprechen, anstatt "dieses nicht eingelöste Versprechen". Schönheit, die ein Glück verspricht und es einzulösen vorgibt, ist ein Betrug;

tiv bekundet sie sich in einer manigfaltigen Ideologisierung der Lebensverrichtungen des Menschen, durch welche ein verfälschender Schein über die Realverhältnisse gelegt wird." (LV) Holz, 1972, S. 80

(6) (LV) Brecht, S. 113; vgl. auch S. 201

(7) (AV) FAZ 19

(8) Kunst kann in diesem Sinne "nie über einen alten Weltzustand, sondern immer nur über die Idee des alten Weltzustands hinausführen. Ideen können überhaupt nichts ausführen. Zum Ausführen der Ideen bedarf es der Menschen, welche eine praktische Gewalt aufbieten." Marx/Engels (LV) Bd. 1, S. 107, (Die Heilige Familie.)

ebenso die Schönheit, die ein Glück verspricht, das gar nicht einlösbar ist. Schön kann Kunst nur sein, bzw. Schönheit kann nur in einer Kunst sein, die, wie Adorno Stendhals Satz von der Kunst als Versprechen auf Glück abwandelt, "das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird" (9), ist, und das wieder einzulösen wäre.

Das scheint auch ein Kritiker zu meinen:

"Denn Schönheit der Kunst ist immer Verwandlung. Verwandlung aber heißt, daß das Gegenreich 'dialektisch' anwesend bleibt. Wie in Ovids 'Metamorphosen', so sind auch in Mozarts 'Don Giovanni' - in Picassos heitere Hirtenidyllen, ja, in Mondrians meditative Abstraktionen! - Schrecken, Not und Verzweiflung, Isolation und Einsamkeit aufgenommen und eingegangen." (10)

Die Hoffnung, daß Schönheit endlich dialektisch gefüllt wird, ist aber verfrüht. Schon der nächste Satz führt die vorher gegebene Definition ad absurdum:

"Kunst, als Spiel am Abgrund völligen Scheiterns, enthält die Tränen, die die Welt nicht weint."

Kunst, deren Schönheit im Glück und Unglück der Menschen begründet ist, muß ja auch von den Tränen handeln, die die Welt weint (nicht nur von denen, die die Welt nicht weint). Diese Aufgabe vergessen die Kritiker, weil sie den Bezug von der Schönheit zu den Tränen, überhaupt den von der Kunst zur Welt, nicht schaffen.

Dieser Bezug ist für die Funktion der Schönheit konstitutiv. Tschernischewski schreibt dazu: "Die Empfindung, die das Schöne im Menschen hervorruft, ist eine helle Freude, ähnlich der, die uns in Gegenwart eines uns lieben Menschen erfüllt. Wir lieben das Schöne selbstlos, wir ergötzen uns daran, freuen uns darüber, wie wir uns über einen lieben Menschen freuen. Daraus folgt, daß es im Schönen etwas gibt, was unserem Herzen lieb und teuer ist.

(9) (LV) Adorno, Ästhetische Theorie, S. 205
(10) (AV) FAZ 5

Aber dieses 'etwas' muß etwas außerordentlich Umfassendes sein...; denn schön erscheinen uns außerordentlich mannigfaltige Dinge, Wesen, die einander absolut nicht ähnlich sind.

Das Allgemeinste von dem, was dem Menschen lieb ist, und das, was ihm auf der Welt am liebsten ist, ist - das Leben... Und es scheint, daß die Definition des Schönen: 'Das Schöne ist das Leben'; 'schön ist das Wesen, in dem wir das Leben so sehen, wie es unseren Begriffen nach sein soll...' (11)

Die Ausdrucksweise Tschernischewskis mag uns heute befremden; an der Richtigkeit seiner Definition, die ich deshalb im folgenden als Ausgangsbasis benutze, besteht für mich kein Zweifel. Sie schließt die Irrtümer, die der heutigen Kunstkritik in der Beurteilung der Schönheit unterlaufen, aus, und stellt die Begriffe, mit denen sie näher umschrieben wird, richtig.

Die Alterslosigkeit, deren Verwendung im Sinne einer ewigen Schönheit falsch ist, bedeutet jetzt, daß Kunstwerke immer wieder und immer noch schön gefunden werden, weil sie ein Leben darstellen, "wie es unseren Begriffen nach sein soll". Nicht, weil sie "fraglos akzeptiert" wird, sondern weil im Gegenteil Schönheit ständig hinterfragt wird, kann sie überdauern. Dieses Phänomen ist wiederholt beschrieben (12) und konkret auf Kunstwerke übertragen

(11) (IV) Tschernischewski, S. 109 f.

(12) Ernst Bloch hat es ausführlich und sehr einleuchtend als "Vor-Schein" behandelt, der ein wesentliches Merkmal jeder realistischen Kunst ist. vgl. (IV) Bloch, S. 228: "Weshalb also inhaltlich-materielle Kunst samt ihrer Theorie gar nicht umhin kann, eine nicht-eingepackte eine perspektivenhafte, eine des wirklichen, statt bloß behaupteten Prozesses zu sein. Folglich inhaltlich-materielle Kunst samt ihrer Theorie gar nicht umhin kann, eine ungeschlossene zu sein, sondern eine in der Weise des zu Ende getriebenen Vor-Scheins

worden. Georg Simmel hat z.B. vor den Figuren Michelangelos festgestellt: "Es gehört zu dem nicht leicht Ermeßlichen ihrer Existenz, daß ihre Sehnsucht als Teil ihres Seins in dieses eingeschlossen ist, wie ihr Sein in ihre Sehnsucht. Aber wie dieses Sein durchaus ein Irdisches ist, genährt von den Kraftquellen aus irdischen Dimensionen, so gilt ihr Sehnen freilich einem Absoluten, Unendlichen, Unerreichbaren - aber unmittelbar und eigentlich keinem Transzendenten; es ist ein irdisch Mögliches, wenn auch nie Wirkliches, auf das sie innerlich blicken, eine Vorstellung, die keine religiöse, sondern die ihres eigenen gegebenen Seins ist, eine Erlösung, die von keinem Gott kommt... die erlösende Vollendung (ist) im Leben selbst zu finden." (13)

Michelangelos Figuren sind also tatsächlich in einer gewissen Weise "alterslos" aufgrund ihres Vor-Scheins (Bloch), der Vorstellung eines "irdisch-Möglichen", aber noch nicht Seienden. Sie drücken die "Sehnsucht" nach einem besseren Leben, einer besseren Zukunft aus; diese Sehnsucht hat Rilke vor dem Torso Apolls verstanden und umgesetzt: Du mußt dein Leben ändern.

Es ist nämlich eine Veränderungsfunktion in der Schönheit, die auf den Menschen gerichtet ist. Sie will ihn in einer Weise beeinflussen, die Goethe so einleuchtend beschrieben hat: Das Schöne ist, "wenn wir das gesetzmäßig Lebendige in seiner größten Tätigkeit und Vollkommenheit schauen, wodurch wir uns gleichfalls lebendig und in höchste Tätigkeit versetzt fühlen." (14)

Dieses aktivierende Moment vereinfacht und verfälscht die

geschehende Darstellung der Tendenz und Latenz ihrer Gegenstände."

(13) Georg Simmel, Michelangelo, 1911, zit. nach (LV) Lukács, Bd. 4, S. 125

(14) Goethe, Kampagne in Frankreich, 1792. zit. nach (LV) Klaus/Buhr, Bd. 1, S. 120

Kritik derart, daß "Bewegung" nur noch den Sinn einer äußeren mechanischen Unruhe behält:

"Ich bin nie sicher, ob das, was diese Leute da oben (gemeint sind die auf dem Dachboden des Fridericianums ausgestellten Bewegungs- und Licht-Objekte der d 3, L. H.) treiben, mit 'Kunst' zu tun hat, aber es hat mich stets ungemein gefesselt, und wenn Lebendigkeit ein Kriterium der Kunst ist, dann sind diese Dynamos und Rotoren und Objekte Kunst." (15)

Den Unterschied zwischen dieser "Lebendigkeit" und der o.g. Aktivierung verdeutlichen z.B. Tinguelys Maschinen. Schaut man sich die näher an, dann entpuppt sich ihre Lebendigkeit bald als sinnloser Leerlauf und ihre Monotonie langweilt bald. Ihr eigener Anspruch, Spielobjekt zu sein, den Betrachter zu kreativem Handeln anzuregen (16), wird nur teilweise erfüllt. Das bemerkt auch ein Kritiker:

"Verweilt man länger im Kinetik-Saal, so wird man freilich bald die Enttäuschung auf den Minen der Besucher wahrnehmen. Sie drücken auf Knöpfe, und die Kunstwerke setzen sich ächzend in Bewegung, spulen ein armseliges Programm ab und verstummen wieder. Der Besucher ist von der Fabrik her viel Eindrucksvolleres gewöhnt." (17)

Nur, die Frage, warum kinetische Objekte den Betrachter nur kurzfristig zu beschäftigen imstande sind, wird nicht gestellt. (Daß der Kritiker annimmt, dieses Interesse würden die Betrachter nur in der Fabrik aufbringen, weil dort die Maschinen 'eindrucksvoller' sind, möchte ich ihm nicht unbedingt unterstellen.) Holz hat sie im Katalog zur d 5 anhand der Maschinen von Tinguely beantwortet:

(15) (AV) Zeit 4.1.

(16) Bei Jürgen Claus (LV), 1965, heißt es über Jean Tinguely: "Wenn, wie K. G. Hulten im Katalog der wegbereitenden Ausstellung 'Bewogen, Beweging' in Amsterdam u.a. schrieb, 'die Kunst ist auf dem Weg, aktiv und dynamisch zu werden', so ist das eine Kunst, in die Bewegung integriert ist, Instabilität, Veränderlichkeit." S. 123

(17) (AV) Welt 7

"... auf dem Wege vom spielerischen Erzeugen sinnloser Modelle durch den Künstler zur nur noch betrachtenden Rezeption durch das Publikum geht die naive Spontaneität verloren, die solche Spielobjekte auszeichnen muß...; sie werden (im Sinne der Schillerschen Unterscheidung) zum Gegenstand eines sentimentalischen Verhältnisses, Zeugnisse einer Denaturierung der Technik aus Sehnsucht zurück nach dem Zeitalter James Watts, in dem die Maschinen noch aufgrund einfacher Kenntnis der Hebelgesetze konstruiert werden konnten. Romantik also doch, insofern die Maschinen selbst (als absurde) zu Trägern einer anschaulichen Freiheit gemacht werden, die sie eigentlich uns als praktikierbare Freiheit des Spiels gewähren sollten: Projektion des Spiels auf ein solches nicht mehr zu gebrauchendes Spielzeug, also selbst ein Dokument der Verdinglichung und Entfremdung." (18)

Die Kritiker leisten eine solche Kritik nicht. Der Vorschlag, der dem Publikum ans Herz gelegt wird, ist wenig überzeugend:

"Was erwartet er (der Besucher, L. H.) hier? Im Grunde seines Herzens erwartet er, daß die kinetischen Objekte aus der Sinnlosigkeit ihrer Bewegungen die einzig mögliche Konsequenz ziehen: sich am Ende selbst zerstören. Das Kunstwerk von morgen: die Maschine, die sich selbst zerstört." (19)

Wenn die Erklärungen ausgehen, läßt man einfach die Objekte selbst verschwinden!

Der Vor-Schein, den die Kritiker sehen, deutet auf Destruktion: das zukünftige Kunstwerk wird sich selbst zerstören. Nicht mehr existente Kunstwerke müssen auch nicht mehr kritisiert werden. (20)

(18) (LV) Holz, 1972, S. 77

(19) (AV) Welt 7

(20) Die Haltung der Kritiker erinnert hier stark an die der von Hegel charakterisierten "schönen Seele":
"Die wirklichkeitslose schöne Seele, in dem Wider-

Im eklatanten Widerspruch dazu scheint die Funktionsbestimmung des Kunstwerks zu stehen, die ein anderer Kritiker entwirft:

"Ein Titel von James Joyce, dem nahezu erblindeten Seher, steht am Anfang unseres Heute: 'WORK IN PROGRESS'. Nicht als 'Werk im Fortschritt', sondern als 'Werk im Vollzug zu verstehen. Das Kunstwerk erstrebt den aktiven Prozeß, nicht die klassizistisch-klassische Fertigung. In der kollektivistischen Gesellschaft des genormten Konsums wird es mehr und mehr zum Instrument individueller Selbstbestimmung und allgemeiner Ortung. Vielleicht zum einzigen Instrument einer - auf längere Sicht - objektiven, untrüglichen Wahrheitsfindung." (21)

Die Anwendung dieser Erkenntnis auf einen konkreten Fall beweist aber, daß sie ebenso wie im o.g. Fall auch falsches Bewußtsein bilden kann. Denn was ist das für eine Einsicht, die die 'objektive, untrügliche Wahrheit' etwa über den Faschismus für eine Zeit hält, in der

"wir Unseligen ein 'Volk in Waffen' (waren); betört, verdutzt, von der Formsuche abgelenkt; unseren Protest - bestenfalls - 'inhaltlich' formulierend... Wir durchlebten eine 'Fin de Partie', Becketts 'Endspiel', aber waren zur Stummheit verurteilt." (22)

Der Kritiker scheint nicht zu merken, daß er z.B. "inhaltlich" mit etwas anderem (vermutlich: innerlich) verwechselt, daß er ausgerechnet Brecht dazu mißbraucht, seine Einsicht zu argumentieren. (23) Brecht wußte im Gegensatz zu den Kritikern den Faschismus sehr wohl auch "inhaltlich" zu kritisieren. Unter den fünf Schwierigkeiten, die Wahrheit zu schreiben, nannte er als dritte: "Die Wahrheit muß der Folgerungen wegen gesagt werden, die sich aus ihr

spruch ihres reinen Selbst und der Notwendigkeit desselben, sich zum Sein zu entäußern und in Wirklichkeit umzuschlagen... ist also in seiner Unmittelbarkeit, zur Verrücktheit zerrüttet und zerfließt in sehnsüchtiger Schwindsucht." Phänomenologie des Geistes, zit. nach Lukács (LV) Bd. 4, S. 22

(21) FAZ 5

(22) ebd.

(23) ebd. Brechts Name fällt u.a., die als Beispiele derer genannt werden, die an einer "neuen Positionssuche" teilnahmen.

für das Verhalten ergeben. Als Beispiel für eine Wahrheit, aus der keine Folgerungen oder falsche Folgerungen gezogen werden können, soll uns die weitverbreitete Auffassung dienen, daß in einigen Ländern schlimme Zustände herrschen, die von der Barbarei herrühren. Nach dieser Auffassung ist der Faschismus eine Welle der Barbarei, die mit N a t u r g e w a l t über einige Länder hereingebrochen ist.

Nach dieser Auffassung ist der Faschismus eine neue dritte Macht neben (und über) Kapitalismus und Sozialismus... Das ist natürlich eine faschistische Behauptung, eine Kapitulation vor dem Faschismus. Der Faschismus ist eine historische Phase, in die der Kapitalismus eingetreten ist... Der Kapitalismus existiert in den faschistischen Ländern nur noch als Faschismus, und der F a s c h i s m u s k a n n n u r b e k ä m p f t w e r d e n a l s K a p i t a l i s m u s, a l s n a c k t e s t e r, f r e c h s t e r, e r d r ü c k e n d s t e r u n d b e t r ü g e r i s c h s t e r K a p i t a l i s m u s." (24)

Brecht, Schönberg, Wols, Picasso, Paul Klee (alle sind in dem oben zitierten Artikel genannt) haben gegen den Faschismus protestiert (25) und ihm gleichzeitig die Vorstellung einer besseren Zukunft entgegengestellt. Gerade auch diese Vorstellung verleiht ihren Bildern Schönheit, die den Menschen dazu verleiten will, für sie Partei zu ergreifen, damit aus dem Bild Wirklichkeit wird. Schönheit als Vor-Schein will Praxis stimulieren, bringt "einen b e s c h l e u n i g t e n S t r o m v o n H a n d l u n g, e i n e n v e r d e u t l i c h t e n W a c h t r a u m v o n W e s e n t l i c h e m

(24) (LV) Brecht, S. 226 f.

(25) Auf Beispiele, etwa Paul Klees "Dieser Stern lehrt beugen", gehe ich an späterer Stelle noch ausführlich ein. vgl. XIII. BOTSCHAFT

ins Bewußtsein der Welt; sie will dazu verändert werden. Mithin: das *W e l t k o r r e l a t* zur poetisch-treffenden Handlung ist eben die *T e n d e n z*, zum poetisch-treffenden Wachtraum eben die *L a t e n z* des Seins. Und gerade heute stirbt der poetisch genaue Traum an keiner Wahrheit; denn die Wahrheit ist nicht Abbildung von Fakten, sondern von Prozessen, sie ist letzthin die Aufzeigung der Tendenz und Latenz dessen, was noch nicht geworden ist und seinen Täter braucht." (26)

Was der Schönheit davon geblieben ist, und was der Kunst davon in den Artikeln bleibt, gleicht jenem Schein der Messingstadt aus Tausendundeiner Nacht. Mit dieser Geschichte hat Haug den Schein der Waren illustriert, auf den man hereinfällt (27). Dieser Schein haftet auch den von den Kritikern beurteilten "schönen" Kunstwerken an: sie beschönigen eine Welt, die so nicht ist, wie sie dargestellt wird, und implizieren, daß sie anders nicht sein kann. Ihr Ästhetizismus lockt die Menschen an wie der ästhetische Schein der Waren, und beide halten nicht, was sie versprechen.

(26) (LV) Bloch, S. 322. Marxismus und Dichtung.

(27) Mitten in der Wüste liegt die Messingstadt, zu der der Kalif seine Abgesandten geschickt hat. Da ihre Tore so in die Mauern eingelassen sind, daß sie nicht zu erkennen sind, müssen die Gesandten über Leiter klettern. Nacheinander erklimmen zwölf Mann die Mauer und werfen sich mit Ausrufen wie "Du bist so schön!" in die Stadt, und werden mit "Haut und Knochen völlig zermalmt." Nur der alte, weise Scheich 'Abd es-Samad durchblickt den tückischen Zauber: eine Fata Morgana von zehn lockenden Jungfrauen und einem See, die, wie es abschließend heißt, "die Leute der Stadt ersonnen haben, um jeden, der sie anschauen will oder in sie eindringen will, von ihr fernzuhalten." Wie die Messingstadt mit ihren sexuellen und genußvollen Scheingebilden, so kommt die Ware mit ihrem werbenden Schein dem Menschen entgegen und zeigt ihm Bilder, "die wie ein Spiegel sein wollen, einfühlsam, auf den Grund blickend, Geheimnisse auf

IV. HARMONIE gehört wie die Schönheit zu den traditionellen Werten der Ästhetik und Kunstkritik. Sie ist in ihrer Anwendung auch nicht weniger problematisch.

Was zunächst auffällt, ist, daß Harmonie nur in Verbindung mit abstrakter Kunst genannt wird. Werner Haftmann hat in der Eröffnungsrede zur d 1 erläutert:

"Mit den rein angewandten bildnerischen Mitteln ist uns ein Verfahren in die Hand gegeben, aus jenen von den Tagespraktiken des Lebens überdeckten Schichten Mitteilungen von ihnen ans Licht zu heben und anschaulich zu machen, die der abbildenden Malerei nicht oder nur metaphorisch gegeben waren; Zuständliches wird sichtbar, Momente der menschlichen Existenz treten in die Dauer, die Leinwand wird zur Schrifftafel, auf die sich all unsere am Gegenständlichen nicht definierbaren Vorstellungen von Angst und Leidenschaft, von Glück und Harmonie in einer direkten Schrift aufzeichnen lassen. Diese Mittel sind unendlich vielfältig... Mit ihnen läßt sich ein ganzer konzertanter Satz feiner und in sich selbst genügender Gesetzmäßigkeit aufführen, aus ihrer Geometrie ein reines Paradigma harmonikaler Verhältnisse entwickeln." (1)

Während Haftmann noch die Bezüge der Harmonie in Form und Inhalt andeutet, reden die meisten Kritiker nur noch von "der strengen Konstruktion geometrischer Harmonie" und "der endgültigen, kühlen geometrischen Harmonie" (2) eines Piet Mondrian. Aber was da konstruiert ist und was harmonisiert, wird aus den Artikeln nicht ersichtlich. Die Harmonie wird zu einer auf der Oberfläche der Bilder vorhandenen Struktur, die eventuell mit Farbe, aber mit keinem irgendwie benennbaren Inhalt gefüllt ist. Diese Leere versucht man mit willkürlichen Interpretationen zu füllen:

die Oberfläche holend und dort ausbreitend. In diesen Bildern werden den Menschen fortwährend unbefriedigte Seiten ihres Wesens aufgeschlagen. Der Schein dient sich an, als kündete er die Befriedigung an..." (LV) Haug, S. 25 f.

(1) (AV) FAZ 3

(2) (AV) FAZ 2

"Vor allem wird man es begreifen lernen, daß es sich auch bei der abstrakten Kunst nicht etwa um eine radikale Abkehr von der Natur und dem Menschen handelt, sondern um eine Durchleuchtung ihrer innersten Bezüge, um eine echte 'Botschaft' aus dem Urgrunde des Lebens." (3)

Oder: "Den Bereich des Gegenständlichen aus der Sicht unseres modernen Lebensentwurfes und unserer spezifischen, die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse einschließenden Erfahrungsweise zu erweitern, in und hinter den Erscheinungen andere, dem stumpfen Sinnesapparat verborgene Existenzformen sichtbar zu machen. Bildnerische Chiffren, 'Sinnbilder' mußten erfunden werden, um die neue Weltvorstellung in die gestaltete Form bannen zu können." (4)

Daran ist einiges richtig. Aber trotzdem wird nicht klar, warum der Künstler einen Inhalt nicht mehr gegenständlich und für das menschliche Auge wiedererkennbar gestalten kann; warum er keine Harmonie erzeugen kann, die der Mensch mit seinem "stumpfen Sinnesapparat" begreifen und empfinden kann. Die Antwort der Kritiker, wonach moderne Kunst den "Urgrund des Lebens" oder "naturwissenschaftliche Erkenntnisse" dar- oder vorstellen will, ist absolut unbefriedigend. Denn dann wäre Kunst nicht mehr als ein Vehikel der Metaphysik oder Illustrator der Wissenschaft.

Die Wahrheit liegt in der Einsicht, daß abstrakte Kunst so wenig wie die "neue Weltvorstellung" von alleine entstanden ist; sondern beide sind zu einer ganz bestimmten Zeit und unter ganz bestimmten Bedingungen entsprungen: "das Abbildbare (kann) unter den Bedingungen der Waren-gesellschaft nicht mehr als Ausdruck menschlicher Verhältnisse, sondern nur noch verdinglicht erlebt werden (), so daß alle traditionellen Formulierungen der Bild-darstellung als unwahr empfunden werden. Das heißt: die

(3) (AV) Zeit 1

(4) (AV) FAZ 1

Verarmung der menschlichen Beziehungen im Kapitalismus (5) engt die gestalterischen Möglichkeiten immer mehr ein, beschränkt die darstellbaren Bildgehalte und reduziert den kreativen Spielraum des Künstlers (wie den rezeptiven des Publikums)". (6)

Dies ist die andere und negative Seite der abstrakten Kunst, die von den Kunstkritikern nicht berücksichtigt wird. Wenn sie von abstrakter Kunst sprechen, dann ist sie inhaltslos und gut; wenn sie von Harmonie sprechen, dann ist sie nur positiv. Solche Harmonie wird z.B. bei August Macke entdeckt:

"Mackes 'Mädchen unter Bäumen' (1914) und die Serie seiner Aquarelle, die er von der zwölftägigen Reise nach Tunis mitbrachte, diese Welt der reinen Farbe und der reinen Form, sind Bilder echten Glücks. Solche heiter-durchsichtige Harmonie hat es bei uns nie wieder gegeben." (7)

Es ist klar, daß die einseitige Betrachtungsweise der Kritiker den Harmonie-Begriff beeinträchtigt und amputiert. Weil er keinen Inhalt betrifft und nur positiv gewertet wird, wird die Reichweite der Bedeutung von Harmonie verkannt. Daß nämlich "im Innern alles dessen, was an der Kunst mit Fug harmonisch genannt werden kann, ()

(5) Diese Verarmung ist auf die zwischenmenschlichen Verkehrsrelationen, auf den Warentausch zurückführbar, dessen Abstraktion "in einer Weise (entspringt), die sich dem Empirismus, welcher sich auf den Apperzeptionsstandpunkt des Individuums versteigt, gänzlich entzieht. Denn nicht die Individuen bewirken ihre gesellschaftliche Synthesis, ihre Handlungen tun das. Die Handlungen bewirken eine Vergesellschaftung, von der die Handelnden in dem Augenblick, da sie geschieht, nichts wissen. Und doch ist der Warentausch eine Verkehrsweise, in der die Akteure ihre Augen offenhalten, eine Verkehrsweise, in der die Natur stillsteht, also eine Verkehrsweise..., die sich auf einen Formalismus reduziert, einen Formalismus von 'reinem' Abstraktionscharakter." Sohn-Rethel (LV), S. 54

(6) (LV) Holz, 1969, S. 17

(7) (AV) FAZ 2

das Desperate und einander Widersprechende (überlebt)." (8)

Für die Kritiker ist Harmonie wie Schönheit ein Mittel, den Betrachter mit einer weniger harmonischen Welt zu versöhnen und zu trösten. Den wahren Sinn von Harmonie zerstört aber, wer sie mit Versöhnlichkeit assoziiert. Obwohl Kunst den Menschen als "ein wahrhaft menschliches Wesen" harmonisieren und vervollkommen soll, darf man diese Funktion der Harmonie nicht positivistisch oder "irgendwie klassisch normativ" verstehen, sondern dialektisch: sie "dient ebenso entschieden der Destruktion aller überlebten pseudoharmonischen Formen und Konventionen, die die wahre Gestalt der menschlichen Existenz verschleiern und einengen." (9) Harmonie ist also immer auch Disharmonie. Wenn die Welt nicht harmonisch ist, dann kann es auch die Kunst nicht sein. "Heiter-durchsichtig" harmonische oder abstrakt-harmonische Bilder können in diesem Sinne nicht wahr sein. Um das Abstrakte und die Disharmonie der menschlichen Verhältnisse aufzuzeigen, müssen andere künstlerische Mittel entwickelt werden. (10)

(8) (LV) Adorno, Ästhetische Theorie, S. 167

(9) (LV) Chvatik, S. 92

(10) Diese Gegenmittel erläutert Benjamin an einem Beispiel, das auch Brecht angeführt hatte: "Eine Photographie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich e t w a s a u f z u b a u e n, etwas Künstliches, Gestelltes." (Brecht, zit. in (LV) Benjamin, 9163, S. 10 f.) Um ihre Funktion, den Menschen zu harmonisieren, und das heißt hier nichts anderes, als ihm die in die Funktionale gerutschte Realität transparent und erkennbar zu machen, muß Kunst die Realität entlarven. Die Verfahren, die ihr dazu in die Hand gegeben sind, nennt Benjamin: Konstruktion und Montage. Er erläutert sie an der Fotografie: "Weil aber das wahre Gesicht dieses photographischen Schöpfungstums

Um beides kritisieren zu können, muß die Kritik das von ihr der Form zugesprochene Primat revidieren, muß sie ihren Formalismus aufgeben.

Die Definition des ästhetischen Werts als "Bedeutung, die dem Aussehen einer Sache zugemessen wird" (11), beweist, daß längst eingetreten ist, was Schiller befürchtet hat: "Eben deswegen, weil der Geschmack nur auf die Form und nie auf den Inhalt achtet, so gibt er dem Gemüt zuletzt die gefährliche Richtung, alle Realität überhaupt zu vernachlässigen und einer reizenden Einkleidung Wahrheit und Sittlichkeit aufzuopfern. Aller Sachunterschied der Dinge verliert sich, und es ist bloß die Erscheinung, die ihren Wert bestimmt." (12)

Der Formalismus ist im übrigen ein besonderes Merkmal nicht nur der neuesten Kunstkritik; er war von Anfang an eine Gefahr der Kunstwissenschaft überhaupt. Werner Hofmann unterscheidet nach Winckelmann zwei Forschungszweige: "Vereinfachend könnte man von einer formanalytischen (zuweilen sogar 'formalistischen') und einer geistes- und kulturgeschichtlichen Betrachtungsweise sprechen." (13) Zur formanalytischen und zuweilen 'formalistischen' werden u.a. Wölfflin, Riegl und Sedlmayr gezählt. Warum, das

die Reklame oder die Assoziation ist, darum ist ihr rechtmäßiger Gegenpart die Entlarvung oder die Konstruktion." ebd. S. 90. "Wegbereiter einer solchen photographischen Konstruktion herangebildet zu haben, ist das Verdienst der Surrealisten." ebd. S. 91. Z.B. der Dadaisten, deren Gedichte wie "Wortsalat" sind und deren Bilder, "denen sie Knöpfe oder Fahr-scheine aufmontieren", die Aura ihrer Hervorbringung rücksichtslos vernichten. ebd. S. 40. Oder der Photograph Atget, der seine Aufnahmen als Tatorte konstruierte. ebd. S. 24

- (11) Karin Thomas, Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1973. Stichwort: Ästhetischer Wert.
- (12) (LV) Schiller, Zehnter Brief.
- (13) (LV) Hofmann, Bd. 2, S. 190. Stichwort: Kunstwissenschaft

belegt Hofmann kurz mit Zitaten. In einem Vortragsmanuskript von 1884 heißt es bei Wölfflin: "Nun kommt es aber in der Kunst weniger auf das Was als auf das Wie an. Das Wichtigste, das Ausschlaggebende ... ist das ewig neue Wie." (14) In dieser Überzeugung hat Wölfflin seine "Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe" (15) entwickelt, (die vereinzelt auch in den Artikeln verwendet werden) mit denen er Stilentwicklungen erklärt.

Ähnlich hat Riegl versucht, die Tendenzen des "Kunstwollens" unter den Kategorien des Haptischen (Taktischen) und Optischen festzuhalten. Er war überzeugt, "daß der Kunsthistoriker erst dann das stoffliche Motiv und seine Auffassung in einem bestimmten Kunstwerk wird richtig beurteilen können, wenn er die Einsicht gewonnen hat, in welcher Weise das Wollen, das die betreffende Figur nach Farbe und Umriß so und nicht anders gestaltet hat, identisch ist." (16) Mit den Begriffen der Kunstwissenschaft hat die Kunstkritik auch die Überschätzung der Form übernommen. Werner Haftmann bemängelt zwar bei der Eröffnung der d 2, daß wir uns "in der Weise unserer Kunstbetrachtung darauf geeinigt (haben), in der formalen Anordnung, in den formalen Problemen die Substanz eines Kunstwerks zu erkennen - als seien durch das Abstraktwerden der Kunst auch ihre Inhalte flüchtig und unangreifbar geworden." (17)

Den Kritikern scheinen die Mängel ihrer Kunstbetrachtung nicht bewußt zu sein; für sie ist die Form die dominie-

(14) (LV) Hofmann, Bd. 2, S. 190

(15) Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 1915.

(16) zit. nach Hofmann (LV), Bd. 2, S. 192. vgl. Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893. und ders., Die spät-römische Kunstindustrie..., 2 Bde., Wien 1901 und 1923

(17) zit. nach (LV) Holz, 1972, S. 68

renden Kategorie. So dominierend, daß sich darin konkrete inhaltliche Bestimmungen verlieren:

"Übrigens: So neu sind sie (die Foto-Realisten, L.H.) gar nicht; Hitlers Lieblingsmaler, Adolf Ziegler war ein Realist, wenngleich ein idealisierender, und Stalins sozialistischer Realismus unterscheidet sich nur hinsichtlich der Sujets von den heutigen Amerikanern." (18)

Der Realismus wird so formalistisch verstanden, daß sich darunter sogar faschistischer und sozialistischer Realismus vereinigen lassen, ja, daß sie ihre Widersprüchlichkeit und alle Gegensätze verlieren und so in trauter Harmonie nebeneinanderstehen. Und schließlich sind auch die Unterschiede zum Foto-Realismus nicht mehr so gewichtig, weil sie sich nur im Sujet nicht gleichen.

Diese seltsame Harmonie, die auf keinen Inhalt bezogen ist und alles Disharmonische und Widersprüchliche aus der Kunst verschwinden läßt, fand bei der d 5 ihre besondere Anwendung, wo es um die Absage der Sozialistischen Realisten ging. Das Konzept der d 5 referiert ein Kritiker folgendermaßen:

"Künstlerische und nichtkünstlerische Bildwelten werden in drei Hauptstrukturfeldern behandelt. Erstens als 'Wirklichkeit der Abbildung'. Der primäre Materialkomplex wird den Sozialistischen Realismus, Werbung, Kitsch und Kunstphotographie umfassen. Es sollen Beispiele aus dem Ostblock wie aus dem Westen gezeigt werden, und zwar nicht unter politischen, sondern immanent künstlerischen Gesichtspunkten, so daß hier auch faschistische Künstler wie Arno Breker und Albert Speer eingeordnet werden können." (19)

Was immer man auch gegen den Sozialistischen Realismus einzuwenden hat, unter "immanent künstlerischen Gesichtspunkten" wird man ihm bestimmt nicht gerecht und die Zuordnung zur Werbung und zum Kitsch, zur religiösen Volkskunst und zum faschistischen Realismus ist eine Diffamierung, die die Absage verständlich macht.

(18) (AV) Zeit 30.1

(19) (AV) Zeit 23

Aber auch darauf gehen die Kritiker nicht ein, sondern sie behaupten:

"Der sozialistische Realismus fiel dem Mißtrauen der östlichen Kulturfunktionäre zum Opfer." (20)

"Nicht einmal die 'sozialistischen Realisten' wollten hier sein, als was sie gelten: die Sowjets sagten kurzfristig ihre Teilnahme ab." (21)

Daß das "Mißtrauen" berechtigt war, weil sie neben dem vorgesehenen Vergleichsmaterial ihren künstlerischen und politischen Anspruch gar nicht hätten geltend machen können, verschweigt die Kritik. Auch so kann man die Leser und Betrachter harmonisieren, indem man ihnen eine Welt ohne Widersprüche vorgaukelt. Und das tut man angeblich im Interesse der Allgemeinheit:

"... daß auf den 'sozialen Realismus' eines Guttuso, Genové, Fougerson verzichtet wurde, wird sicher jedermann begrüßen." (22)

Das liest man zur d 1; 1972 ist die Kritik schon vorsichtiger geworden:

"In schwer begreiflicher Verengung des internationalen Panoramas haben die documenta-Veranstalter die politischen Realisten ausgesperrt und damit den Verdacht reaktionärer und rein ästhetischer Interessen auf sich gezogen. Selbst der Sammler Peter Ludwig, der aus seinen ästhetischen Vorlieben keinen Hehl macht, hat der dokumentarischen Pflicht genügt und in seine Aachener Realisten-Sammlung zum Beispiel auch Guttuso, Genovés oder Neuenhausen einbezogen." (23)

Würden die Kritiker ihre Pflicht ernst nehmen, bei den politischen Realisten hätten sie es beweisen können, indem sie eine inhaltliche Kritik leisten. Weil sie weder hier, noch bei der Behandlung der Harmonie geleistet wurde, belegen sie den "Verfall der Kritik, die sich... keiner objektiven Kriterien mehr zu bedienen weiß und

(20) (AV) Welt 14

(21) (AV) FAZ 16

(22) (AV) Welt 1

(23) (AV) FAZ 20

sich darum an die beliebig abwandelbaren Formalien des Kunstwerks halten muß, so als hätten diese keinen Bezug auf einen von ihnen auszudrückenden Gehalt." (24)

V. Eine Annäherung in der Behandlung von Inhalt und Form des Kunstwerks wird Hans Sedlmayr zugeschrieben. Mit seiner "Strukturanalyse", die im "anschaulichen Charakter" begründet ist, sollen sich die Bedeutungen des Kunstwerks herausarbeiten lassen. (1) Nicht seine Methode, wohl aber die von Sedlmayr verwendeten Begriffe, hat die Kunstkritik in vielen Fällen übernommen.

"Aus einer noch zu entwickelnden Ranglehre der Kunstwerke hebe ich hier nur die wesentlichen Kriterien heraus...: Einheit, Ursprünglichkeit, Gestaltetheit, Dichte..." (2) Die zuerst genannte EINHEIT definiert Sedlmayr als das "Durchdringen eines anschaulichen Charakters in allen Zonen. Ein verfehltes Werk ist immer zugleich ein zusammenhangloses Werk. Jedes Sichverselbständigen irgendeines Teils oder einer Schicht hat eine Störung, wenn nicht Vernichtung der Einheit zur Folge." (3)

Einheit betrifft auf dieser Ebene das einzelne Kunstwerk. Ihre Fundierung auf dem "anschaulichen Charakter" hatte zur Folge, daß die Einheit, wie schon vorher die Harmonie, auf etwas dem Kunstwerk äußerlichem bezogen wurde. (4) D.h. auch die Einheit wird nicht inhaltlich begründet,

(24) (LV) Holz, 1972, S. 68

(1) vgl. Sedlmayr (LV), 1958; ders., Kunstwerk und Kunstgeschichte, München 1956, in: Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München, Nr. 1; ders., Pieter Brueghel: Der Sturz der Blinden, München 1957, in: Hefte... Nr. 2

(2) (LV) Sedlmayr, 1958, S. 101 (Probleme der Interpretation.)

(3) ebd.

(4) Adorno kritisiert daran: "Ihre sogenannte Anschaulich-

wie es z.B. Lessing in der 'Hamburgischen Dramaturgie' vornahm: "Das wirklich geschehen ist? es sei: so wird es seinen guten Grund haben. In diesem ist die Weisheit und die Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheinet. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem anderen sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derentwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plan finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein..." (5)

Die Kunstkritiker negieren diesen Bezug von der Einheit zur Welt, zur Realität, wenn sie behaupten:

"Befragung der Realität, Konfrontation verschiedener Realitätsebenen - das ist sinnlos schon deshalb, weil 'Realität' und 'Wirklichkeit', diese plattesten aller Fetische, philosophisch nicht abgeklärt sind... Aber selbst wenn die Begriffe brauchbar wären - die Kunst hat es nicht mit ihnen zu tun." (6)

Auf Grund dieser Negation schafft sich die Kritik ein Einheits-Prinzip, das in den folgenden Sätzen definiert wird:

"Verschiedene Wege wurden beschritten - am Ende lockte ein Ziel. Dies mochte 1931 noch als These erscheinen. Es macht die besondere Bedeutung der 'Dokumenta' aus, daß sie kontrollierbar und schlüssig im Vielen die Einheit, daß sie das Organische, Wachstumshafte, Ganzheitliche der modernen Kunst zeigt... Alles ist historisch verankert, nirgends ist die Entwicklungskontinuität unterbrochen. ...

keit ist eine aporetische Konstruktion: sie möchte mit einem Zauberschlag das Disparate, das in den Kunstwerken miteinander prozessiert, zur Identität verhalten." (LV) Ästhetische Theorie, S. 148

(5) zit. nach Lukács (LV), Bd. 2, S. 190 f.

(6) (AV) Welt 14

Die 'Documenta' ... ermöglicht es, im Nationalen und Persönlichen das Europäische zu begreifen. In der Tat, die 'Documenta' ist ein lebendiges Zeugnis des europäischen Geistes." (7)

Das Einheits-Prinzip betrifft neben der Ebene des einzelnen Kunstwerks also wesentlich zwei weitere:
die Einheit der Kunst zu bestimmten Zeiten und in bestimmten Räumen (das, was wir auch **S t i l l** nennen),
die Einheit der Kunst zu allen Zeiten (welche die Basis der **K u n s t g e s c h i c h t e** ist).

Die Ebene, die die Gesamtheit der Kunstwerke einer Epoche betrifft, wird in der Kunstwissenschaft und -kritik unter Begriffen Stil, Schule, Generation, Bewegung, Richtung und ähnlichen Kategorien behandelt. Dieser Ebene entspricht die in Burnhams Raster (8) integrierte "synchronische Zeit", die die "diachronischen" Abschnitte (9) einklammert. Fundamental für die Einordnung aller Kunstwerke in dieses Raster ist die (mehr oder weniger willkürlich konstatierte) Einheit aller Kunst.

Sieht man sich nur die Überschriften einiger Artikel an, dann zeigt sich, daß auch die Kunstkritik an dieser Ordnung nach dem Einheits-Prinzip mitarbeitet:

(7) (AV) FAZ 1

(8) vgl. (LV) Burnham, S. 47: Historisch-mythische Strukturen in der Kunst durch die diachronisch-synchronische Synthese.

Zeit:

Synchron.	Diachron.	Synchron.	Diachron.	Synchron.
Kunst- geschichte	Abfolge von Stilen	Stil	Abfolge von Kunst- objekten	Kunst- objekt
Geschichte	Abfolge von Epochen	Histori- sche Epoche	Abfolge von Er- eignissen	Ereignis

(9) synchronisch heißt "zeitgleich", diachronisch "durch die Zeit gehend"

"Auf dem Weg zu einem künstlerischen Weltstil" (10)

"Im Zeichen des Informalismus" (11)

"Bekenntnis zu Pop und Lichtkinetik" (12)

"'Abstrakt' ein Welt-Stil" (13)

Um von vorneherein jeglichen Mißverständnissen vorzubeugen: hier soll selbstverständlich nicht gegen eine sinnvolle und mögliche Gliederung der Kunst polemisiert werden. Es soll im Gegenteil die autoritäre Praxis des gegenwärtigen Kunstbetriebs aufgezeigt werden, in der jeder Künstler zum Anhänger einer Richtung gestempelt wird, und in der alle Künstler zu einheitlichen Gruppen zusammengeschlossen werden. Die Intentionen dieser Praxis werden deutlich, wenn man liest:

"Die Politiker der Welt verstricken sich in erbitterten Gegensätzen, die Künstler bilden eine verschworene Gemeinschaft. Die documenta erweist es, daß man von einem künstlerischen Weltstil sprechen kann, an dem alle Nationen ihren Anteil haben." (14)

"Es bildet sich über alle Grenzen hinweg ein neuer Weltstil heraus. Serielle Musik, oder ein Bild von Pollock, oder ein 'Anti-Stück' von Ionesco, werden überall auf der Welt in gleicher Weise verstanden und nicht-verstanden. Kunst ist nicht mehr national, sondern 'global' intendiert..." (15)

Sicherlich gibt es seit dem Zweiten Weltkrieg etwas, das die Kritiker hier "Weltstil" nennen, nämlich eine universale Formsprache. Nur kam der nicht deshalb zustande, weil sich die internationale Politik in "erbitterten Gegensätzen" verstrickte. Sondern dieser "Weltstil" ist ein Beweis dafür, daß mit der Politik, Wirtschaft, Wissenschaft usw. auch die Kunst in das "Zeitalter des Interna-

(10) (AV) Zeit 1

(11) (AV) FAZ 1

(12) (AV) Welt 6

(13) (AV) Welt 2

(14) (AV) Zeit 1

(15) (AV) FAZ 5

tionalismus" eingetreten ist. (16)

Zum anderen sind diese "erbitterten Gegensätze" nicht nur in der Politik aufgetreten; auch der internationale Kunstmarkt wird durch einen Machtkampf zwischen den anerkannten Zentren und durch Rangeleien seiner Epizentren bestimmt. (17)

Ohne diese Tatsachen vor Augen zu haben, kann man die positiven Seiten des "Weltstils" beschreiben. Bedenkt man aber die Zeiten des kalten Krieges, die Zwänge des Kunstmarktes, die "Entdifferenzierung der Ausdrucksmittel" u.v.a., dann wird zwangsläufig die andere Seite dieses Universalismus deutlich: ihr Konformismus. Denn "der Anpassungszwang, der von der Universalität der Kunststile ausgeht, ist so groß, daß kraftvolle Einzelgänger... wie Anachronismen im Kunstleben unserer Zeit stehen und ohne Einfluß bleiben... In einer sich pluralistisch gebenden Welt erweist sich die Pluralität als eine bloße Multiplikation des Uniformen. Es gibt nicht mehr die Vielfalt der Sprachen, sondern allenfalls noch die Provinzialität von Dialekten..." (18)

Dadurch wird allerdings das Einheits-Prinzip der Kritik wesentlich unterstützt. Es ist ja fast unmöglich geworden, moderne Kunst z.B. nach räumlichen Gesichtspunkten zu gliedern. Kunstlandschaften, die eine wesentliche Rolle in aller bisherigen Kunstgeschichte gespielt haben, sind nicht mehr vorhanden. Und Einzelgänger, die von typischen regionalen, lokalen und volkstümlichen Einflüssen geprägt sind, haben kaum noch Bedeutung. Und wenn, wie vor Beginn der d 5, zehn amerikanische Künstler gegen die Ausstel-

- (16) Diesen Ausdruck habe ich von Holz übernommen, der damit die Epoche der Nachkriegskunst umschreibt, die eine "rapide und radikale Entdifferenzierung der Ausdrucksmittel" charakterisiert. (LV) Holz, 1972, S. 63
- (17) Maßgebend sind New York, London und Paris, während man z.B. Zürich, Köln, Düsseldorf, Mailand, Tokio etc. zu den Epizentren zählen kann.
- (18) (LV) Holz, 1972, S. 63 ff.

lungspraktiken protestieren (19), dann reagiert kein Kritiker. Dieser Protest, gegen den man sicherlich einiges einwenden kann, stimmt in der Beziehung, daß die klassische Gegenüberstellung von Kunstwerken in einer Ausstellung für sehr viele Objekte von Nachteil ist. Daß einzelne Ambitionen verdeckt werden, daß sie zu luxuriösen Kostbarkeiten reduziert werden, weil auch die Ausstellungen immer mehr kommerziellen Charakter annehmen, daran kann kein Zweifel bestehen.

Die Kritiker aber verdammen diesen, wie auch jeden anderen Protest (20) in Bausch und Bogen. Sie bezichtigen die Künstler der "Selbstherrlichkeit":

"Die Künstler haben gerade bei dieser documenta noch einmal ihren außergesellschaftlich-individualistischen Status erzwungen. Sie haben mit den Kunsthändlern und Sammlern den Veranstalter erbitterte Schlachten geliefert, um nicht zur Illustration des Konzepts in Rubriken, Gruppen oder Anmerkungen zu verschwinden - es sei denn, sie selbst dürften ganz allein und in ungeschmälerter Selbstherrlichkeit die Theorie, die Gruppe, die Rubrik verkörpern." (21)

(19) In einem Brief, den sie der FAZ zur Veröffentlichung geschickt hatten, schrieben Andre, Haacke, Judd, Le Va, Le Witt, Morris, Rockburne, Sandback, Serra und Smithson:

"1. Es ist das Recht eines Künstlers, zu bestimmen, ob überhaupt Arbeiten von ihm ausgestellt werden. Es ist das Recht eines Künstlers, zu bestimmen, was von ihm ausgestellt wird und unter welchen Raumbedingungen es ausgestellt wird.

2. Ein Kunstwerk sollte nicht ohne Zustimmung des Künstlers thematisch klassifiziert ausgestellt werden.

3. Ein Künstler muß das Recht haben, mit dem Platz, der ihm im Katalog zur Verfügung gestellt wird, zu tun, was er will...

4. Ein vollständiger und spezifischer Etat ... sollte unmittelbar nach der Ausstellung veröffentlicht werden." (AV) FAZ 16

(20) Außer den Amerikanern haben z.B. gegen die d 4 Wolf Vostell, Dieter Ruckhaberle, Johannes Grützke und Mathias Koeppl, gegen die d 5 die UdSSR protestiert. Davon wird an anderer Stelle noch die Rede sein.

(21) (AV) FAZ 16

Das ist eine unbegründete Verallgemeinerung. Denn die Künstler, sicherlich nicht alle, erstreben einen angemessenen Platz in der Gesellschaft, den sie selbst mitbestimmen können. Sie wehren sich gegen Ausstellungen, in denen sie der "Illustration des Konzepts in Rubriken, Gruppen oder Anmerkungen" dienen, mit Recht. Und dieses Recht wird ihnen auch von der Kunstkritik nicht zugestanden. Einwände wie:

"Ich muß gestehen, daß ich die Gliederung in drei Gruppen nicht ganz verstanden habe, ich wußte nie recht: bin ich jetzt in einem der den Größen der mittleren Generation zugewiesenen Kabinetten, habe ich die 'Aspekte 1964' oder habe ich 'Bilder im Raum' vor mir?" (22)

besagen nichts Gegenteiliges. Die Kritiker melden vereinzelt Zweifel an den Bezeichnungen an; gegen das Einheitsprinzip als solches haben sie nichts einzuwenden. Auch damit beweist sich, daß die Kritik die Schwierigkeiten, vor die sie zweifellos bei der Beurteilung moderner Kunst gestellt ist, nicht bewältigen kann, und daß ihr das Werkzeug zur Kritik der Einheit fehlt. Denn die Kritiker loben immer noch das *e i n e* Ziel, das die gesamte moderne Kunst verfolgt, und übersehen dabei die konformistischen Tendenzen, die sich längst unter 'Stilbewegungen' gemischt haben. Diese "Tendenz zum Sortimentskonformismus ist allen Großverteilernetzen eigen; hierin drückt sich die oligopolistische Struktur des Spätkapitalismus aus. Um Sortimentsklischees verbreiten zu können, bedarf es einfachster Vorlagen, die leicht nachzuahmen sind. Minimalismus, Objektaufstellung, pop art entsprechen diesem Postulat, und das Vordringen der US-Amerikaner gegenüber dem noch vom Prinzip der Differenzierung geleiteten Pariser Stil (...) hängt damit zusammen, daß die Traditionslosigkeit der US-amerikanischen Kunst und

die in den USA weiter fortgeschrittene Simplifizierung und Klischierung der Alltagsbildwelten (insbesondere im Hinblick auf Design und Werbung) der Tendenz zur Vereinheitlichung des internationalen Kunstmarkts über den Abbau der Ausdrucks- und Nuancenmannigfaltigkeit entgegenkamen. So stimmen Marktbedürfnisse und Kommunikationsgewohnheiten im technischen Zeitalter zusammen." (23)

Das Einheits-Prinzip, das auf der Ebene des einzelnen Kunstwerks und der des Stils von einer Vereinheitlichung, die das Heterogene und Andere vernachlässigt, gekennzeichnet ist, liegt auch der Beurteilung der gesamt-historischen Einheit der Kunst zu grunde. Es erlaubt den Kritikern Folgerungen wie:

"Alles ist historisch verankert, nirgends ist die Entwicklungskontinuität unterbrochen." (24)

"In diesem Raum (dem dritten Skulpturensaal der d 1, L.H.) wird die äußerste Konsequenz der abendländischen Entwicklung dokumentiert." (25)

"Es ist die Tradition einer Kunst, in der - auf eine Formel gebracht - alle optische Erfahrung eines Zeitalters transponiert erscheint in reine Form." (26)

Diese genannten Entwicklungslinien werden wie folgt gezogen:

"Carrà, der ehemalige Futurist, steht mit seinen Spätwerken in einer Tradition, die von Massaccio über die Jahrhunderte hinweg in die Gegenwart führt, der Engländer Sutherland realisiert ähnliche phantastische Einfälle wie Blake hundertfünfzig Jahre zuvor. Mondrians konstruktivistische (...) Bilder sind gleichsam Abstraktionen von Vermeer oder Pieter de Hooch - die imaginären Koordinationsnetze, in die hinein geordnet die Interieurs der niederländischen Barockmaler sind." (27)

(23) (LV) Holz, 1972, S. 65

(24) (AV) FAZ 1

(25) (AV) FAZ 2

(26) (AV) Zeit 4.1

(27) (AV) FAZ 1

"Noch so selbständige Personen wie etwa Nay, Bazaine oder Afro ... bauen in gewisser Weise die Ergebnisse Kandinskys aus, und ohne den Vorauszug Klees wäre die Kunst eines Roger Bissière, eines Wols kaum möglich gewesen, während der sogenannte "Art froid" - Künstler wie die Schweizer Max Bill, der Däne Richard Mortensen oder der Ungar Victor Vasarely - offensichtlich zu Mondrian in einem Verhältnis von Schülern zu Lehrer steht." (28)

Die Beispiele ließen sich beliebig fortsetzen. Diese paar, auf die ich im einzelnen hier nicht eingehen kann, mögen genügen, um das allen Gemeinsame zu verdeutlichen: ein Geschichtsverständnis, das Kunstgeschichte als ewigen Staffellauf sieht, bei dem ein Künstler dem nächsten seine Kunst weitergibt; das Kunstgeschichte auf individuelle Künstlergeschichte reduziert; das anstelle eines Fortschritts ewiges Aufeinander- und Nacheinander-Folgen setzt. Diese historistische Betrachtungsweise (29) zerstört jede wirkliche Einheit der Kunst wie der Geschichte und ist zutiefst ahistorisch.

Wie absurd diese Auffassung ist, zeigt sich im übrigen auch darin, daß die Kritiker sich selbst und gegenseitig in unauflösbare Widersprüche verstricken. Denn den oben zitierten Artikeln steht z.B. die folgende These gegenüber:

"Außerdem wird ein völlig verändertes Wirklichkeitsbewußtsein deutlich, das auf alle traditionellen Leitbilder verzichtet. Hier wird nicht mehr unter den abgenutzten Zeichen des 'europäischen Humanismus' und 'christlichen Abendlandes' figuriert, sondern 'eigen-

(28) (AV) Zeit 1

(29) Den Historismus kennzeichnen drei wesentliche Merkmale, die an dieser Stelle auch die neueste Kunstkritik betreffen: die "Ersetzung einer von der Gesetzmäßigkeit des historischen Prozesses ausgehenden Betrachtung durch eine i n d i v i d u a l i s i e r e n d e Betrachtung", "die Negation jeglicher historischer Fortschrittstheorie" und "ein perspektivelooser h i s t o r i s c h e r R e l a t i v i s m u s." (LV) Klaus/Buhr, Bd. 2, Sp. 478

mächtig' im positiven und negativen Sinne des Wortes gehandelt..." (30)

Oder ein Kritiker behauptet, daß der deutsche Expressionismus

"keine Nachfolge gehabt hat. Die 'Dokumenta' läßt sehr deutlich werden, daß hier eine Seitenlinie der allgemeinen Entwicklung ihrem Ende zustrebt." (31)

Und der nächste stellt mit der gleichen Selbstverständlichkeit fest, daß der Expressionist Nay, der

"... die Ergebnisse Kandinskys" (32)

ausgebaut hat und alle Erwartungen von der nachexpressionistischen Kunst übertrifft. Der erstere sieht in Nay dann wiederum keinen Schüler Kandinskys, sondern setzt ihn in Nachfolge zu Delauney.

Sämtliche genannten Feststellungen, wie auch die Forderung,

"in Wols den 'Sächsisch-Berliner' Nachfahren Albrecht Altdorfer, den 'romantischen' Schüler des Bauhauses" (33) zu sehen, bleiben ebenso kühne wie sinnlose Thesen, solange sie nicht belegt werden. Und Gründe werden die Kritiker kaum in den privaten Daten finden: nur weil z.B. Mondrian in den Niederlanden oder Wols in Deutschland geboren ist, müssen sie in den Augen der Kritiker auch die Tradition eines Vermeer bzw. Altdorfer fortsetzen.

Ist die Einheit der Kunst in dieser Konstruktion chronologischer Homogenität schon mehr als fragwürdig, so sind es die anderen Momente nicht weniger: nämlich die, mit denen die Einheit der 'hohen' Kunst begründet wird. Denn dazu muß jede Ausnahme von der Einheit als solche kenntlich gemacht werden und alles Störende von den Bildern, von der Zeit und von der Geschichte ferngehalten werden.

(30) (AV) Welt 2

(31) (AV) FAZ 1

(32) (AV) Zeit 1

(33) (AV) FAZ 5

Eine solche Ausnahme von der bildenden Kunst stellen die verschiedenen Sektionen der 'Parallelen Bildwelten' der d 5 dar: "Trivialrealismus", "Bildnerei der Geisteskranken" und "Bilderwelt und Frömmigkeit". (34) Weil die Einheit kein Anderes verträgt, sprachen die Kritiker diesen Sektionen Kunstcharakter kurzerhand ab:

"... die Sektion 'Bildnerei der Geisteskranken' (ist) kein begleitender Strang im Prozeß der Kunstausbübung." (35)

"Die 'Parallelen Bildwelten' (hatten) auf der documenta (die ja eine Kunstaussstellung ist, L. H.) ... schlechterdings nichts zu suchen." (36)

Hier, und im folgenden begegnen wir wiederholt der mythischen Form, die Barthes als 'Identifizierung' analysiert hat: "Der Kleinbürger ist ein Mensch, der unfähig ist, sich den Anderen vorzustellen. Wenn der Andere sich seinen Blicken zeigt, wird der Kleinbürger blind, oder er ignoriert oder leugnet ihn, oder aber er verwandelt ihn in sich selbst. Im kleinbürgerlichen Universum sind alle Fakten der Konfrontierung solche der Rückstrahlung, jedes Andere wird auf dasselbe zurückgeführt... Es handelt sich stets um eine Frage des Weges, nicht der Natur, denn d e r M e n s c h i s t s o g e s c h a f f e n." (37) Von Bedeutung ist jetzt eine Unterscheidung, die Barthes macht; selbst wenn der Andere, hier der Geisteskranke, nicht nacherlebt werden kann, "so kann sich der Bourgeois doch zumindest seinen Platz vorstellen." Der Platz des Geisteskranken ist am Rand der Gesellschaft. Und:

(34) Ich beschränke mich hier auf die Behandlung der Kunst der Geisteskranken, denn von der "Bilderwelt und Frömmigkeit" war schon beim "Kitsch" (vgl. II. GESCHMACK) die Rede.

(35) (AV) Welt 14

(36) (AV) Welt 18

(37) (LV) Barthes, 1964, S. 141 f.

"Der geisteskranke Künstler ist ja nur ein Grenzfall des Künstlers überhaupt, der in den meisten Fällen sich selbst darstellt, und in ihm erkennen sich dann die anderen." (38)

"Jenseits von Gut und Böse steht die Sektion 'Bildnerei der Geisteskranken'!" (39)

"... die 'Parallelen Bildwelten' ... sind so sehr zur Ausstellung in der Ausstellung geworden, daß sie zu Kommentarzwecken (der Gegenwartskunst, L. H.) kaum noch taugen." (40)

Die Hilflosigkeit, die aus diesen Sätzen herausieht (41), ändert sich, wenn ein anderer Ausnahmefall eintritt.

"Manchmal - allerdings selten - erweist sich der Andere als nicht reduzierbar, nicht infolge eines plötzlichen Zweifels, sondern weil sich der gesunde Menschenverstand dem widersetzt. Einer hat keine weiße, sondern eine schwarze Haut, jener trinkt Birnensaft und keinen Pernod. Wie den Neger oder den Russen assimilieren? Hier gibt es nur eine Rettung: den Exotismus. Der andere wird zum reinen Objekt, zum Spektakulum, zum Kasperle. An die Grenzen der Menschheit verwiesen, stellt er für das Zuhause keine Gefahr mehr dar." (42) Dieser Exotismus ist überall in den Artikeln zu finden, in denen sich der Kritiker auf den Standpunkt des Publikums, bzw. den er dafür hält, stellt. Dann ist die gesamte documenta "eine Himalaya-Expedition" (43),

(38) (AV) Welt 17

(39) (AV) Welt 14

(40) (AV) Zeit 12.1

(41) Würde man Kunstwerke am Gesundheitszustand der Künstler messen, dann müßte die gesamte Kunstgeschichte umgeschrieben werden. Auch van Gogh wäre dann z.B. ein "Grenzfall", an den die Kritik nicht mehr heranreicht, weil er "jenseits von Gut und Böse" steht. Die Unfähigkeit der Kritik zeigt sich besonders hier, wo sie den gesunden Geist als Kriterium erhebt, obwohl die ästhetische Bedeutung eines Adolf Wölfli gerade durch seine Geisteskrankheit bedingt ist.

(42) (LV) Barthes, 1964, S. 142 f.

(43) (AV) Zeit 30.2, S. 2

"(ein) botanischer Garten, in dem statt Bananen Kunst wächst" (44),

eine Ansammlung von "Raritätenkabinetten" (45)

oder der "herrliche Dokumenta-Dschungel" (46)

Die Funktion dieser Art von Kritik ist offensichtlich: der Künstler wird in netter Form als extravaganter Spinner abgetan, das Publikum zur misera plebs degradiert, dem die Kritik Spießbürgerlichkeit bescheinigt. Ein Salonbericht von Emile Zola aus dem Jahre 1866 ist in diesem Zusammenhang sehr interessant, weil er dort genau diesen Gedanken ausspricht: "Jeder Mensch, der nicht so ist wie die anderen, ist bereits Gegenstand des Mißtrauens. Sobald die Menge nicht mehr begreift, lacht sie. Um zu erreichen, daß das Genie akzeptiert wird, ist eine umfassende Erziehung nötig." (47) Dieser Gedanke war schon vor hundert Jahren so revolutionär, daß der Abdruck verboten wurde.

Die Kritiker, die doch die Möglichkeit hätten, einen wenn auch nur geringen Teil dieser "umfassenden Erziehung" zu leisten, verraten dem Publikum nicht, wie man sich mit Kunst auseinandersetzen und beschäftigen kann. Sie bestätigen nur die in ihren Augen falschen Reaktionen, indem sie sich die Kunst exotisch denken. Denn, und das ist ein anderer Grundsatz der neuesten Kritik, "Bilder befiehlt man nicht mehr, man denkt sie sich in die Puppenstube. Oder, um es auf eine Formel zu bringen: Dinge, die ungewöhnlich sind oder zumindest so gedacht waren, sollen auf den Stand gewöhnlicher Einsichten gebracht werden." (48)

(44) (AV) Zeit 30.3, S. 6

(45) (AV) Welt 14

(46) (AV) Zeit 2

(47) zit. nach Venturi (LV), S. 261

(48) (LV) Hamm, S. 107, Hans Platschek, Phrasenmüll und Inserate.

Einheit, die dem Wesen der Sache gerecht wird, ist nicht die, die die Kunstkritiker beschreiben. Sie kann nicht in der Kunst selbst und ausschließlich begründet werden, weil sie dort nicht entsprungen ist. Weil jedes Kunstwerk ein Abbild der Realität ist, ist seine Einheit die Widerspiegelung der dialektischen, gesellschaftlichen Totalität. Auf dieser Basis gehen weder die von den Kritikern verabsolutierte individuelle Persönlichkeit, noch der besondere und einzigartige Charakter des Kunstwerks, weder die Mannigfaltigkeit des Menschlichen, noch die Vielfältigkeit des Künstlerischen verloren.

Wirkliche Einheit ist jene von Lukács beschriebene "Homogenität", die "die Unterschiede bis zur Gegensätzlichkeit nicht auf(hebt), sie macht bloß eine ganz tiefe Verwandtschaft, eine innige Zusammengehörigkeit des im Leben Fremdesten sinnfällig evident und schafft damit für alle in einem Werk gestalteten Beziehungen bis zum tragischen Dramatismus eine einheitliche Atmosphäre, die den Gegenständen nicht äußerlich ist und sie nicht gleichgültig umgibt, sondern die eigentliche Schicksalsatmosphäre ihres Geradesoseins, ihres innersten Wesens zur Anschauung bringt." (49)

(49) (LV) Lukács, Bd. 2, S. 208

Auch dafür, daß zwei grundverschiedene Menschen die Welt zwar unterschiedlich und dennoch zu einer Einheit 'zusammen'sehen, gibt Lukács an anderer Stelle ein gutes Beispiel: "Niemand wird bestreiten, daß etwa ein reicher Aristokrat aus der Provinz und ein Sansculotte aus den Pariser Vorstädten die große Französische Revolution verschieden erleben, über sie verschieden denken mußten. Trotzdem werden die Widerspiegelungen dieser Ereignisse bei beiden in vielfacher Weise auch gemeinsame Züge aufweisen, die - ohne der klassenmäßigen und individuellen Verschiedenheit Abbruch zu tun - daraus entspringen, daß die dialektische Einheit und Totalität derselben Gesellschaft in demselben historischen Moment auf ihre Psychologie in dieser Richtung mächtig einwirkt. Das bezieht sich auf sämtliche Äußerungen des gesellschaftlichen wie des privaten Lebens..." (LV) Bd. 2, S. 165 f.

VI. Die URSPRÜNGLICHKEIT, die Sedlmayr als zweiten Begriff angeführt hat, steht in einer Reihe mit den von der Kunstkritik verwendeten Werten ORIGINALITÄT und KREATIVITÄT. Sedlmayr definiert: "In eine ganz andere Dimension greift das Kriterium der Ursprünglichkeit. Es bezieht sich nicht auf die Ganzheit des Kunstwerks, sondern auf seine Mitte. Gefragt wird, ob diese Mitte eine echte sei oder eine nur scheinbare, ob sie aus den Tiefen der Person hervorgebracht oder bloß erborgt ist." (1)

In den Artikeln liest man über diese "Tiefen der Person" z.B. folgendes:

"Es ist aufschlußreich, etwa mit dem Franzosen Bazaine den Deutschen Nay zu vergleichen - man wird bemerken, daß bei jenem der entscheidende Faktor das Malerische, die 'peinture', bei diesem das aus Urgründen des Emotionalen heraufdrängende Musikalisch-Rhythmische ist." (2)

Und, die bereits zitierte Feststellung, daß es sich "auch bei der abstrakten Kunst um eine echte 'Botschaft' aus dem Urgrunde des Lebens" (3) handelt. Schließlich noch die Vorstellung eines Kollegen, die wie das Credo der modernen Kritik anmutet: "Wo der Kritiker sich durchstreitet bis zu den Quellen des ursprünglichen Lebens, da kann auch in seiner Hand das Wasser sich ballen!" (4)

Diese "Urgründe" sind Phrasen, denn sie bezeichnen nichts. Wo diese "Quellen" sind, was man sich unter den "Urgründen" vorzustellen hat, bleibt unklar. Ursprünglichkeit, die in undefinierbaren Urgründen angelegt, und Originalität, die in unerkennbaren Ursprüngen festgemacht werden, sind aber völlig unbrauchbare Kriterien. Die Kritiker, die

(1) (LV) Sedlmayr, 1958, S. 69

(2) (AV) FAZ 1

(3) (AV) Zeit 1

(4) Hans Egon Holthusen, zit. nach (LV) Hamm, S. 30, Peter Hamm, Der Großkritiker.

damit umgehen, behalten etwas von einem Magier, der seine Erkenntnisse aus numinosen Gefilden bezieht und die Kunst in einer unergründlichen Tiefe festhält. In diesen "Tiefen der Person" behauptet sich ein zähes Element des idealistischen Subjektivismus, wonach die schöpferische Persönlichkeit alles, und selbst von nichts bestimmt wird. D.h. es wird auch im Begriff der Ursprünglichkeit jeglicher Bezug zur Realität negiert, an dem allein sie zu messen wäre. Denn "die Originalität ist... identisch mit der wahren Objektivität." (5)

Die These einer Kritikerin scheint dem gerecht zu werden: "Solange, und das sagen wir nun wieder ohne Wertung, die Wirklichkeit in irgendeiner Form gestaltet, verändert, bearbeitet wird, haben künstlerisch-kreative Elemente ihren Anteil daran." (6)

Aber diese Formulierung ist nun wieder so allgemein gehalten, daß sie das Spezielle der Originalität und der "künstlerisch-kreativen Elemente" nicht trifft. Ästhetische Elemente sind nicht bei jeder Wirklichkeitsgestaltung im Spiel und schon gar nicht in "irgendeiner Form". Die konkrete Anwendung dieser Hypothese würde ja jeder Stadt, jedem Wohnsilo, jeder Autobahn usw. positive ästhetische Qualitäten zusprechen, obwohl schon ein Blick genügt, um das Gegenteil zu beweisen.

Originalität und Kreativität, die laut Hegel mit der Objektivität zusammenfällt, muß an dem Verhältnis der Darstellung zum Dargestellten untersucht werden: an der besonderen Form, in der Realität gestaltet wird, und am Inhalt, ob er die Wirklichkeit richtig oder falsch widerspiegelt. Diese Fragen können gar nicht "ohne Wertung" beantwortet werden, sie fordern im Gegenteil die **P a r t e i l i c h k e i t** des Kritikers.

(5) Hegel, zit. nach Lukács (LV) Bd. 2, S. 133

(6) (AV) Welt 18

"Um gerecht zu sein, das heißt, um überhaupt eine Daseinsberechtigung zu haben, muß die Kritik parteiisch, leidenschaftlich, politisch sein: Sie muß einen exklusiven Standpunkt vertreten - aber den Standpunkt, der die weitesten Ausblicke eröffnet." (7) Die Größe der Baudelairschen Salonkritiken ist nicht zuletzt auch in dieser seiner Einstellung begründet.

Diese Forderung nach Parteilichkeit ist an dieser Stelle vor allem deshalb so wichtig, weil die Spekulationen über die "Tiefe" oder "Mitte" des Künstlers ausgeschaltet werden. Denn diese Spekulationen haben schließlich auch bei Sedlmayr dazu geführt, den "Verlust der Mitte" festzustellen, was bei ihm bedeutet, daß das Verhältnis des Menschen "zu Gott", "zu sich selbst", "zu den anderen Menschen", "zur Natur", "zur Zeit" und "zur geistigen Welt" (8) gestört sei.

Von diesem Pessimismus sind oft auch die Kritiker befallen. Will Grohmann schreibt: "Wir befinden uns, und die Künstler ebenso, in einer schwierigen Situation, wir sind aus allen Paradiesen, auch den künstlerischen, vertrieben und suchen Sicherheit vor dem Absurden, das uns zu regieren scheint. ... Es ist unser Los, uns wie die Urchristen als die ersten nach einer alles verändernden Mutation zurechtzufinden." (9) Die Parallelen sind in den Artikeln nicht zu übersehen. Immer und überall werden Krisen vermutet:

"die Krise der Kunst" (10)

"documenta in der Krise" (11)

"Große Begabungen überwinden die Krise" (12).

(7) Baudelaire, zit. nach Venturi (LV), S. 249

(8) (LV) Sedlmayr, 1948, S. 83

(9) (LV) Grohmann, in (LV) Blöcker, S. 78

(10) (AV) Welt 18

(11) (AV) FAZ 13

(12) (AV) Welt 4

Dieser Kulturpessimismus trifft sich mit einem anderen negativen Moment der Kunstkritik, das nicht nur die Originalität, sondern auch die INNOVATION und NOVITÄT begleitet. Diese, und ähnliche Begriffe, die mit dem Wort *neue* verbunden sind, betreffen in erster Linie die Objekte, während Originalität und Ursprünglichkeit auf den Künstler bezogen waren.

Dieses Neue wird, wie gesagt, meistens negativ beurteilt. Unter der Überschrift:

"Inflation des Allerneuesten" (13)

wird eine berechtigte Forderung Werner Schmalenbachs, der aus dem Rat der d 4 ausgetreten war, zitiert:

"Gegenüber dieser Inflation des Neuen und Allerneuesten hat die documenta einen Standpunkt einzunehmen, der deutlich macht, daß es ihr um die Kunst zu tun ist und nicht um den jeweils letzten Autobus."

Und dazu gibt die Kritikerin zu bedenken:

"Dieser enorme Verschleiß, der übrigens in der Literatur und Musik ähnlich zu konstatieren ist, gibt ... Einwänden wie dem von Schmalenbach Gewicht noch über den aktuellen Anlaß (nämlich sein Austritt aus dem d 4-Rat, L. H.) hinaus."

An anderer Stelle heißt es:

"Der Hang zu Modernismen und Schnellebigkeit verschleißt Künstler und Kunstobjekte. Ihnen bleibt unter diesem Aspekt nur die Flucht in ausweglose Situationen." (14)

Aber kein Kritiker sagt, wodurch dieser Verschleiß und diese Inflation verursacht sind und wo sie auch den Begriff 'Inflation' entlehnt haben: von der Ökonomie. Sie verschweigen, daß dies die Gesetze des Marktes sind: rascher Verschleiß und beschleunigter Konsum. (15)

(13) (AV) Zeit 6

(14) (AV) Welt 18

(15) Die 'ästhetische Innovation' ist ja gerade eines der wichtigsten Mittel, das sich die kapitalistische Warenproduktion angeeignet hat. Haug hat in der 'Kritik der Warenästhetik' die Zusammenhänge verdeutlicht: "Bei steigender Produktivität nun entsteht für die Oligopole das Realisationsproblem in

Die Ökonomie setzt sich auch hier durch, denn die Kunstwerke müssen sich der ständigen Neuinszenierung der Ware anpassen. Die regelmäßigen Ausstellungen, die laufende Abfolge von documenta, Biennale usw. belegen diesen Prozeß. Das bedeutet aber, daß die Kritik auch bei der Behandlung von Originalität und Innovation nicht ohne ökonomische Informationen auskommt, denn nur mit denen können Gründe für Verschleiß und Inflation dargelegt werden. In dieser Hinsicht scheinen die Kritiker der Wahrheit schon näher zu kommen, die auch andere "Lebensbereiche" miteinschließen; so stellt einer fest:

"Die Progression, das Sichüberschlagen der Entwicklung in fast allen Lebensbereichen ist zum charakteristischen Kennzeichen unserer historischen Phase geworden." (16)

Diesem Kritiker ist aber die Entwicklung der Kunst, die oben ja richtig Verschleiß genannt (nur nicht begründet) wurde, zu langsam:

"Angesichts des atemberaubenden Tempos, den der technische Fortschritt und wirtschaftliche während der vergangenen Jahrzehnte genommen hat, wird man sich im

neuer Gestalt. Nun stoßen die privat-kapitalistisch organisierten Produktivkräfte nicht mehr an die vielen konkurrierenden Anbieter als an ihre Grenze, sondern unmittelbar an die Schranke des gesellschaftlichen Bedarfs... Da der Weg zu gesamtgesellschaftlicher Einsparung von Arbeit auf die Abschaffung des Kapitalismus hinauslaufen würde, stößt sich das Kapital jetzt an der zu großen Haltbarkeit seiner Produkte. Eine Technik, mit der auf diese Situation geantwortet wird, besteht in der Verschlechterung der Produkte, wobei die Verschlechterung in der Regel durch Verschönerung kompensiert wird. Aber selbst so halten die Gebrauchsdinge noch zu lang für die Verwertungsbedürfnisse des Kapitals. Die radikalere Technik ... setzt bei der Ästhetik der Ware an. Durch periodische Neuinszenierung des Erscheinens der Ware verkürzt sie die Gebrauchsdauer der in der Konsumsphäre gerade fungierenden Exemplare der betreffenden Warenart." Haug (LV), S. 19 f.

(16) (AV) Zeit 7.2

Grunde darüber wundern dürfen, mit welcher Zaghaftheit und Verzögerung diese Entwicklung in der bildenden Kunst ihr Echo gefunden hat."

Damit wird stillschweigend unterstellt, daß dieses "atemberaubende Tempo" allein dem Fortschritt gedient hat. Und die Tatsache, daß in fünf Jahren sieben "Stile" kreiert wurden, scheint nicht nur notwendig gewesen zu sein, im Grunde waren es noch zu wenig. (17)

Diese Richtungen, ob pop art, op art oder Minimal Art, als 'Stil' zu bezeichnen zeigt, wie wenig sich die Kritik mit der Entstehung und Bedeutung von Stilen befaßt. Denn ein Blick auf die geschichtlichen Bewegungen würde ihnen deutlich machen, daß Stilbildung keine Sache von ein oder zwei Jahren ist, sondern daß sich Entwicklung, Festigung, Ausbreitung und Aufarbeitung über ganze Generationen erstrecken. Originalität und Innovation sind unbedingt auch eine Frage der Zeit. Die Hektik des heutigen Kunstbetriebs läßt Stilbildung in diesem Sinne gar nicht zu: dem Künstler bleibt unter den Zwängen des Marktes keine Zeit, Neues zu entwickeln, Altes aufzuarbeiten oder Eigenes zu entwerfen. Er wird genötigt, "beliebig Anderes zu produzieren, also mit der Form umzugehen, als ob sie eine zufällige, isoliert zu behandelnde Sache sei: die Form wird damit zum Inhalt, und oft genug von krudester Bedeutungslosigkeit." (18) Was heute fabriziert wird, ist in der Mehrzahl kein Stil, nicht originell oder wirklich neu. Novitäten müssen schnell abgewandelt werden können, um den Bedarf des Marktes nach neu inszenierten Waren zu decken und so

(17) vgl. ebd.: "Erst um das Jahr 1962 kam es zu einer Reaktion, brachen sich der 'Neue Realismus' (französischer Prägung) und die 'Pop-art' (amerikanisch-englischer Provenienz) Bahn. Wenig später machten außerdem die 'Neue Abstraktion' (Hard Edge), die 'Op(tical) Art', die 'Kinetik', die 'Lichtkunst' und - seit etwa zwei Jahren - die 'Minimum-Kunst' (ABC-Art oder 'Primary Structures') von sich reden - mit dem Erfolg, daß die kunstinteressierte Öffentlichkeit sich verwirrt an den Kopf faßt und den Glauben an die Seriosität und Solidität der Kunst unserer Zeit verloren hat."

(18) (LV) Holz, 1972, S. 68

den Umsatz zu heben. Das, was mal mit individueller Handschrift gemeint war, ist heute zu dem verkommen, was man eine "neue Masche" und persönliche "Note" nennt.

So werden "die Errungenschaften der Kunstrevolution, die im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts stattfand, ... verschleudert, weil sie dem Verschleiß im modischen Wechsel ausgesetzt werden." (19) Hier, wo selbst die mehr oder weniger willkürlich konstruierte Einheit der Kunstgeschichte der Kritik weiterhelfen könnte, hier wird ausgerechnet das Neue aus dem (kunst)historischen Kontext gelöst:

"Man kann den Besucher mit den Resultaten der jüngsten Entwicklung konfrontieren, ohne ihm das Verständnis zu erleichtern, indem man das irritierend Neue an die ihm geläufigen Erscheinungen anknüpft, solche Auskünfte sind ohnehin problematisch, man denke an die jahrelangen Versuche, die abstrakte Malerei aus der gegenständlichen abzuleiten. Ich halte es für ziemlich sinnlos, die Pop-Art durch die Konstruktion einer künstlerischen Ahnenreihe plausibel zu machen." (20)

An so geschichtslosen Objekten kann die Kritik freilich um so besser Kreativität und Innovation entdecken; gleichzeitig vereinfacht sich die Aufgabe, neue Künstler und neue Werke vorzustellen. Schwierigkeiten sehen die Kritiker nur darin, daß ihre Wertvorstellungen von anderen in Frage gestellt werden, gegen die sie ihre Begriffe verteidigen müssen. Harald Szeemann, der Generalsekretär der d 5, warf z.B. den Kritikern vor:

"Die meisten Kritiker der d 5, die sich anlässlich der Eröffnung nur einen oder zwei Tage Zeit zur Besichtigung nahmen, suchten lediglich das zu finden, was sie schon wußten, und was ihnen heile Kunstmärkte und Willi Bongards Infodienst (21) ständig vorgaukeln: eine nach ameri-

(19) (LV) Holz, 1972, S. 68

(20) (AV) Zeit 7.1

(21) Willi Bongard, der auch diverse Artikel geschrieben hat, die hier behandelt werden, gibt einen vertraulichen Mitteilungsdienst (Jahresabonnement: DM 250) heraus und berät in seinem 'art aktuell'-Dienst (Halbtag: DM 500) kapitalkräftige Kunden.

schem Muster funktionierende Konkurrenz von zwei bis drei Richtungen, die zugleich Stil und Mode sind." (22)

Umgekehrt kontern die Kritiker:

"Bei dem, was man, an documenta-Einteilungen gemessen, beinahe schon den 'historischen Teil' nennen könnte, verrät die Art, wie wechselweise mit dem 'Haben wir schon gehabt' und 'Der hat in den letzten Jahren nichts Neues mehr gemacht' Ablehnungen begründet werden, daß hier doch ein fragwürdiges Aktualitätsdenken am Werk ist." (23)

Wie "fragwürdig" sie dieses Denken halten, erläutert ein literarischer Kritiker näher:

"O pflaumenweiche Zeit der dunklen Frühe! Wenn aus den Kellern Kassels steigend, noch einmal die Erinnerung an Kunst die Stirn uns kühlt. Nun da der Tag mit seinem harten Licht der Wirklichkeit schon kömmt, nun gute Nacht, du Kunst des letzten Hahnenschreis. Die documenta frißt ihre eigenen Revolutionäre." (24)

Mit viel Mühe wird einiges richtig gesagt. Aber diese Streitereien bleiben Scheingefechte, solange die Kritiker vom Wesen' lichen absehen: es sind nicht die persönlichen Irrtümer der Ausstellungsmacher oder Kritiker, die ihre Begriffe untauglich machen, sondern es sind die Gesetze des Marktes, die anstelle Kreativität Aktualität, anstelle Innovation modische Neuheit, anstelle Originalität variable Muster setzt. Diese Tatsache, daß der Markt den Ton angibt, wird bestenfalls genannt:

"Die Einladung des documenta-Rates ist für viele Künstler mehr als eine große Ehre. Viele erhoffen sich von der Beteiligung an der documenta eine entscheidende Verbesserung ihrer Marktposition..." (25)

"Denn daran, daß eine Beteiligung an der documenta einen großen Prestigegewinn bedeutet, der sich kurz über lang in harter Münze auszahlt, kann ja wohl kein Zweifel sein!" (26)

(22) (AV) Zeit 32

(23) (AV) Zeit 6

(24) (AV) FAZ 19

(25) (AV) Zeit 8

(26) (AV) Zeit 11

Die Kritiker, die sehr genau wissen, wie die Machtverhältnisse gelagert sind, werden gegenüber dem Mißbrauch von Macht blind. Denn dem Kunsthandel geht es nicht um die "Ehre" oder den "Prestigegewinn" eines Künstlers: "Wie jeder Handel bemüht sich der Kunsthandel im allgemeinen um Geldverdienen. Er kauft Bilder, um sie mit Gewinn weiterzuverkaufen. Jeder Handel befriedigt ja gewöhnlich irgendein Bedürfnis. Heutzutage sind Industrie und Handel ja außerdem so weit gekommen, daß sie gewisse Bedürfnisse erst schaffen, um einen Markt entstehen zu lassen." (27) Dem Handel geht es überhaupt in erster Linie nicht um künstlerische, sondern um Tauschwerte. Und welchen Stellenwert Originalität oder Ursprünglichkeit zwischen Gewinnspannen und Verkaufspreisen haben, kann sich jeder vorstellen. Behält man dieses "ökonomische Kräftespiel im Auge, so geht es nicht um die Qualifizierung von Bildern, sondern darum, vorauszusagen, wie die Bilder im Güterverkehr vorankommen." (28)

An dieser Stelle muß die Kritik ansetzen, wenn es ihr um Kunst geht. Alles andere sind (ungewollt) Werbetexte, wie derzeit am deutlichsten die Literaturkritik: die Anzeigen der Verlage werden mit Zitaten aus Rezensionen versehen. Als Werbeslogan kann aber keine Kunstkritik herhalten, wie sie z.B. in der französischen Wochenzeitung "Express" abgedruckt war:

"Und das Publikum hat recht! Man zeige ihm die Möglichkeit, die Welt zu verändern, den Urbanismus, die Architektur, das Environment, man zeige ihm die tiefe Bedeutung des Werks, und es wird zur Kunst zurückkehren. Dafür wird die Kunst ihrerseits aufhören, die Domäne der Händler und Kunstliebhaber zu sein, und zu einem gesellschaftlichen Problem werden, das alle Menschen und ihr ganzes Leben

(27) (LV) Daniel-Henry Kahnweiler, Kunsthändler, Paris, in: Kommentare... Nr. 1, S. 13

(28) Hans Platschek in (LV) Hamm, S. 113, Phrasenmüll und Inserate.

betrifft. Nur unter diesem Gesichtspunkt ist die Kunst interessant. Alles übrige ist nichts als Prestige-Kultur im Dienste des Tourismus, der Hotelbesitzer und der Händler." (29)

- VII. GESTALTETHEIT bedeutet nach Sedlmayr, "daß das vom Künstler Gemeinte auch wirklich gestaltet, 'ausgedrückt' sei" (1); Gestaltetheit meint also auch das, was am Kunstwerk AUSDRUCK genannt wird, und zwar in beiden Fällen im Sinne einer 'Gestaltetheit (auch Gestaltung) von etwas' und 'Ausdruck von etwas'.

Das Etwas, auf das sich Gestaltetheit und Ausdruck beziehen, wird von den Kritikern beschrieben als eine Qualität, die die reine Darstellung übersteigt. Es wird meistens im Künstler, vor allem in seiner Seele angesiedelt.

Die Kritiker sprechen von dem

"beseelten Ausdruck von Lehmbruck" (2), und davon,

"wie die Realien der uns umgebenden Welt zu seelischem Ausdruck umgeformt sind" (3),

um damit zu verdeutlichen, daß sie in der Gestaltung des Kunstwerks den Ausdruck der Seele und Gefühle des Künstlers wahrnehmen. Diese Auffassung gehört zu dem Gesamtkonzept, in dem die Kunst vornehmlich dem Emotionalen angegliedert ist, und in dem z.B. die musische Begabung zur ersten aller Voraussetzungen für den Umgang mit Kunst gehört (4)

(29) (AV) Zeit 14.1

(1) (LV) Sedlmayr, 1958, S. 102 f.

(2) (AV) FAZ 2

(3) (AV) FAZ 3

(4) Diese musische Begabung wird in Gegensatz zum Denken gesetzt; beide sollen zwar miteinander verbunden werden, aber in eindeutiger Hierarchie: nach dem musischen Schauen und der visuellen Begabung kommt erst das produktive Denken. vgl. Sedlmayr, Über musische Begabung, in: Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München, 1964, Nr. 11/12, S. 5 - 7

oder das "Pathos": "Am Anfang ist das Pathos. Sympathie und Empathie - Mitfühlen und Einfühlen: das sind die wesentlichen psycho-physischen Vorgänge, ohne die jede Kritik stumpf und nichtig ist." (5)

Diese Form von Kritik kann, wenn sie den Anteil der Gefühle an der Kunstproduktion überbewertet, den Sachverhalt verzerren, daß der Mensch ein komplexes, gesellschaftliches Wesen ist, und als solches ist er nicht nur mit einer Seele und Emotionen ausgestattet, sondern auch mit Verstand und Bewußtsein.

Daß diese Befürchtung berechtigt ist, belegt eine Typologie der Kunstkritik, die Rudolf Pollozek versucht hat. Er charakterisiert eine Gruppe von Kunstkritikern, "die vom Gefühl... die Qualität eines Kunstwerks beurteilen wollen. Wenn ich richtig urteile, dann glaube ich, rechnet in diese Gruppe Professor Will Grohmann aus Berlin, denn er hat einmal im Anschluß an einen Vortrag hier in Frankfurt über die moderne Kunstrichtung gesagt: 'Wenn ich z.B. zehn Maler aus Deutschland für eine Ausstellung in Amerika suche, dann könnte höchstens über einen ein Streit entstehen, ob man ihn für so wichtig hält, daß man ihn in Amerika ausstellt.' Da fragte ich ihn: 'Nach welchen Gesichtspunkten gehen Sie dann vor, wenn Sie ein derartiges Urteil fällen?' Und da sagte er mir die bemerkenswerten Worte: 'Ich sehe es mir an, und dann stimmt es. Aber Kriterien der Kunstkritik gibt es nicht.'" (6) So einfach ist das. Und so einfach macht es sich nicht nur Will Grohmann.

(5) (LV) Read, S. 366

(6) in: Kommentare Nr. 2 (LV), S. 77. Daß Pollozek richtig urteilt, wenn er Grohmann zu den Gefühls-Kritikern zählt, belegt auch sein Beitrag über 'Kunstkritik' in Blöcker (LV), wo er S. 75 schreibt: "Feste Maßstäbe der Beurteilung kann er ihm (der Kritiker dem Laien, L. H.) nicht geben, weil es keine gibt, gäbe es welche, könnte jedes Morgen das Heute Lügen strafen."

Auch Franz Roh ist überzeugt: "Der Kritiker kann nicht auf denkerisch erhärtete Wertmaßstäbe warten, er muß einem vorläufig undefinierbaren Gespür folgen. Wer dieses Gespür nicht besitzt, soll in der Kunstkritik sofort verschwinden." (7)

Daß, was auf Grund dieses "Gespürs" beurteilt wird, nicht über die Herzensergießungen des Kunstliebhabers hinausgeht, beweisen zahlreiche Artikel. Vor allem die, die mit der Vorstellung geschrieben werden, die Emotionalität der Kunst müsse gegen jede Rationalität verteidigt werden. Das beeinträchtigt nicht nur das Gefühl (8), sondern auch den Ausdruck des Kunstwerks. Denn Gestaltetheit und Ausdruck bestätigen ja nicht nur das Vorhandensein von Emotionen; sie beziehen sich ebenso auf den Verstand des Künstlers wie den des Betrachters. Der Künstler stellt nicht einfach dar: wie jedes Bewußtsein verallgemeinert er, zieht Schlußfolgerungen, wertet und beurteilt die Erscheinungen der Wirklichkeit. Er ist nicht nur gefühlsmäßig, sondern als ganzer Mensch an seiner Tätigkeit beteiligt. "Im Ästhetischen ... gehen die Impulse des schöpferischen ganzen Menschen in das Kunstwerk über, werden zu dessen objektiven Aufbauelementen, zu Bestimmungen des Was und des Wie seiner Gegenständlichkeit, so daß keinerlei Wirkung, keinerlei Rezeption möglich ist, ohne eine Reproduktion der Totalität solcher Impulse, die sich im Werk zum Ganzen, zur Einheit runden. (9)

(7) in: Kommentare Nr. 2 (LV), S. 27

(8) Es wird in diesem Zusammenhang vor allem auf Irrationalität und Instinkt zurückgeführt. Gleichzeitig wird von einer Kritik, die derartige Kunst beurteilen soll, das Gefühl des Kritikers als Basis beansprucht: "Wenn man unter Kunst eine irrationale, gleichsam instinktive Aussage von Wert verstehen will, so betrachte ich die Kunstkritik als eine Kunst über Kunst." Franz Roh, in: Kommentare..., Nr. 2, S. 27 (LV).

(9) (LV) Lukács, Bd. 2, S. 194

Die Überbetonung des Gefühls (10) ist eine Möglichkeit, diese Totalität zu zerlegen; eine andere besteht darin, den Ausdruck eines Kunstwerks von etwas Besonderem zu übersehen. Dieses Etwas ist nicht gefühlsmäßig, sondern z.B. mit theoretischen, politischen o.ä. Bewußtseinsinhalten gefüllt. Ich will an zwei Beispielen verdeutlichen, wie die Kritik in solchen Fällen reagiert.

Zum ersten gehören die Artikel, in den über Edward Kienholz' "Five Car Stud" geschrieben wird:

"Die immanente Geschlossenheit der gespenstischen Szene ist gewahrt; sie wird allein gesprengt durch einen surrealen Effekt in der Darstellung des Negers, der hier von weißen Südstaatlern im Scheinwerferlicht kastriert wird: Der vor Schmerz zuckende Körper ist ein Wasserbassin, auf dessen Oberfläche das Wort 'Nigger' schwimmt. Der Horror der Szene aber ist realistisch motiviert: Die Rassisten haben sich zur Tarnung groteske Masken übergestülpt.

Trotzdem ist Kienholz im Grunde der einzige, der die Grenzen einer sich im Kreise drehenden Kunst überschritten hat zu einem kritischen, gesellschaftlich offenen Realismus, der ebenso deutliches Engagement wie drastische Inszenierung erlaubt." (11)

Im Bewußtsein oder auch Unterbewußtsein seiner arbeitsteiligen Welt verhält sich der Autor als Nur-Kritiker: er reagiert nicht als Betrachter, der den Horror des Rassismus und die Grausamkeit menschlicher Brutalität empfindet. Nein, er ist da ganz Kritiker, lobt die "immanente Geschlossenheit", den "surrealen Effekt". Ein Kunstwerk, das wie "Five Car Stud" den ganzen Menschen beanspruchen kann, wird so erst einmal zurecht gestutzt, um zum Objekt der Kritik in den Kulturkanälen zu werden. Der Kritiker hält sich strikt an die Arbeitsteilung, die sich in den Zeitungsressorts widerspiegelt: über den politischen Gehalt würde er, wenn überhaupt, nur im politischen Teil

(10) Weitere Beispiele dafür werden unter XII. EVOKATION behandelt.

(11) (AV) FAZ 20

der Zeitung, über den moralischen bestenfalls im 'Wort zum Sonntag' nachdenken. In keinem einzigen der hier behandelten Artikel wird der pragmatische Aspekt dieses Kunstwerks reflektiert. Die Kastration wird bei der Kritik

"... zu einer unmittelbar erfahrenen Realität ..." (12), die "... durch Zuschaueranwesenheit bis ins Leben hinein verlängert" (13)

ist. Aber daß wir oder die USA unsere Gesellschaft verändern müssen, damit "Five Car Stud" keine Realität bleibt, scheint keiner verstanden zu haben. Der Betrachter wird, wie es unter der Abbildung von "Five Car Stud" (14) heißt, "zum Augenzeugen einer Kastrationsszene, Rassenwahn und Fanatismus werden denunziert."

Abgesehen davon, daß man selbst Rassist sein muß, um mit diesem Objekt "Rassenwahn und Fanatismus" denunziert oder in Kienholz einen Denunzianten zu sehen, fordert "Five Car Stud" geradezu auf, nicht Täter zu werden und Augenzeuge zu bleiben. Wir sollen uns im Gegenteil wie Rilke ansprechen lassen und erkennen: "Du muß dein Leben ändern!", damit diese Szene nicht Wirklichkeit bleibt. (15)

Das zweite Beispiel verdeutlichen die Überlegungen zu einem Flaggenbild von Jasper Johns:

"Immerhin warnt dieses Bild, das durch einen betont male-
rischen Vorgang, durch einen fast synkopenhaft akzentu-
ierten, pastosen Farbauftrag die Identifikation mit dem
Gegenstand, der US-Flagge, verweigert, in den malerischen
Paraphrasen der Realisten die glatte Reproduktion zu se-
hen und diese Bilder unbefragt mit ihrem Gegenstand
gleichzusetzen. (Bereits bei Johns müßten übrigens die
Kritiker zu der absurden Konsequenz kommen, daß der Maler
mit dem Flaggenbild einem nationalen Idol gehuldigt
hätte.)" (16)

(12) (AV) FAZ 20. Diese Aussage ist im übrigen absurd,
oder ist vielleicht ein Zuschauer kastriert worden?

(13) (AV) Zeit 30.1

(14) (AV) Zeit 30, S. 12/13

(15) vgl. III. SCHÖNHEIT

(16) (AV) FAZ 20

Während man beim ersten Beispiel einem bestimmten Ausdruck gegenüber noch blind war, dann interpretieren sie in diesem Fall einen Ausdruck von Kritik ins Bild, der nicht da ist. Denn nur durch einen formalen Unterschied (die Johns-Flagge ist gemalt, und zwar "pastos", "synkopenhaft akzentuiert" etc.) wird der Bildinhalt vom Dargestellten getrennt.

Ich weiß nicht, was dieser Kritiker unter Identität versteht; sicher ist, daß jeder Betrachter, der jemals das Sternenbanner gesehen hat, es auf diesem Bild wiedererkannt hat. Und es ist gerade vor diesem Bild die Frage gestellt worden: "Is it a flag or is it a painting?" (17) Die Bedenken sind in diesem Punkt unbegründet.

Überlegt man weiter, warum Johns die Flagge zum Thema, warum überhaupt ein Künstler etwas Bestimmtes zum Inhalt seiner Darstellung macht, dann darf man zunächst annehmen, daß der gewählte Gegenstand für ihn interessant und wichtig ist. Für Johns ist das Sternenbanner wichtig; eine Nationalfahne, deren Bedeutung in ihrer Zugehörigkeit zu einer Nation liegt. Sie ist Ausdruck des Selbstbewußtseins der USA, ihres Stolzes, ihrer Macht usw. Im Gebrauch und Umgang mit der Fahne wird die Bedeutung sichtbar: wer ihr huldigt, würdigt damit symbolisch die Nation. Ich nenne auch die Aufmerksamkeit, die ihr ein Künstler schenkt, indem er sie malt, eine Würdigung und Huldigung. Aus dem Bild geht auch nichts Gegenteiliges hervor.

Denn daß man einem nationalen Idol keine Sympathie entgegenbringt, äußert sich ja in ganz anderer Weise. Dann richtet sich die Tätigkeit gegen die Flagge: sie wird z.B. zerrissen, angespuckt oder verbrannt. Johns tut nichts von alledem; er malt sie ohne eine Spur von Ablehnung und ohne ein erkennbares Zeichen von Kritik. Sein Flaggenbild ist

(17) Alan R. Solomon, The American Art. zit. nach (LV) Damus, S. 76, Anm. 21

eine Huldigung, so "absurd" das für die Kritiker auch klingen mag.

Diesen drei Versuchen, den Ausdruck und die Gestaltetheit des Kunstwerks 'gefühlsmäßig' zu interpretieren, kommt ein Kunstbegriff entgegen, der sich dadurch auszeichnet, daß er kein Begriff sein will:

"Daß die Kunst, dieser illusionäre Gestus der radikalen menschlichen Intentionalität, keine angemessene Grundlegung erfährt, spielt für die Kunst selbst seit Jahrtausenden nicht die geringste Rolle; sie ist weder auf Theorie angewiesen noch durch Prokustesbetten zu reglementieren." (18)

Diese eigenartige **T h e o r i e l o s i g k e i t**, die rationale Überlegungen zur Kunst für unnötig erklärt, begründen die Kritiker als dem Wesen der Kunst angemessen. Vor allem wird die moderne Kunst dafür verantwortlich gemacht, daß traditionelle Ästhetik an ihr versagt und eine ihr adäquate Theorie nicht aufgestellt werden kann.

Erste Anzeichen dieser Art von Theorielosigkeit zeigen sich in den Artikeln zur d 3:

"Hier im Fridericianum liegt der Schwerpunkt, der Zündstoff, das erregende Moment der documenta III. Hier liegt die Abteilung, die nichtssagend oder vielsagend 'Aspekte' heißt. Hier begreift der Besucher, daß sich seit documenta II, in diesen letzten drei oder vier Jahren, etwas Neues abzuzeichnen beginnt, was unsere alten Begriffe, das aus der ersten Jahrhunderthälfte übernommene Grundmuster, an das die Malerei sich zu halten habe, außer Kraft setzt." (19)

Bis zur d 5 sind die Kritiker ganz sicher, daß die Objekte von keiner Kunsttheorie mehr einzuholen sind:

"Die bisher so probaten Kriterien scheinen außer Kraft gesetzt. Eine Kunst, die sich mit dem überlieferten Instrumentarium nicht aufschlüsseln läßt, wird vorschnell als Krisensymptom gewertet." (20)

(18) (AV) Welt 14)

(19) (AV) Zeit 2

(20) (AV) FAZ 16

Die Kritiker sind überzeugt, daß es sich hier nicht um ein "Krisensymptom" handelt, sondern im Gegenteil um ein typisches Element moderner Kunst:

"Allmählich stellt sich dem geduldigen Wanderer durch dieses bizarre, an Umschlägen reiche Gelände eine schwebende Phänomenologie her, die sich aber der Theorie nicht beugt, gerade nicht auf den Begriff zu bringen ist, die vielmehr komplizierte Mechanismen sinnlicher Anschauung, der Vorstellung und des Verhaltens reizt und in Bewegung setzt." (21)

Deshalb empfiehlt dieser Kritiker:

"Gewohnte Begriffe von 'Kunst', aber auch vom Werk und Tun des Künstlers gibt der Besucher am besten mit Schirm und Mantel an der Garderobe ab. Vorwissen und Namen helfen kaum weiter."

Diese vorliegende Arbeit ist aber schon ein Beweis dafür, daß die Kritik sehr wohl auf Grund einer Ästhetik und traditioneller Maßstäbe arbeitet und urteilt. Es fragt sich deshalb, ob moderne Kunst tatsächlich so anders ist, daß sie sich den Begriffen der Ästhetik entzieht oder warum die Kritiker dies behaupten?

Daß die moderne Kunst so neu nicht ist, davon war schon die Rede (22). Sie setzt weder alte Maßstäbe außer Kraft, noch gibt es keine Kriterien, nach denen sie zu kritisieren wäre. Diese Kriterien sehen nur ganz anders aus als die der heutigen Kunstkritik. "Kritik, die über die Herzensergießungen des Kunstliebhabers hinausgehen, bedarf der Kriterien, die objektiv einsichtig gemacht werden können. Solche Kriterien dürfen nicht ahistorisch sein, da formale wie inhaltliche Bestimmungen des Kunstwerks - und auch die Auffassungsweise des Betrachters - durch den historisch-gesellschaftlichen Kontext vermittelt sind, in dem das Kunstwerk steht und vermittelt wird, beziehungsweise in dem der Betrachter es aufnimmt." (23)

(21) (AV) FAZ 18

(22) vgl. VI. Innovation

(23) (LV) Holz, 1972, S. 2

Jedes Kunstwerk kann nach diesen Maßstäben gemessen werden: an einem Begriff von dem, was Kunst ist und leisten kann; "das setzt eine ästhetische Theorie voraus, die sich nicht damit begnügt, das Kunstwerk als Selbstzweck aufzufassen und seinen Charakter der Beliebigkeit artistischer Dezisionen anheimzustellen.

an dem Zusammenhang des Kunstwerks mit anderen Erzeugnissen der Epoche und an der Kunstgeschichte; die Kritik kann also "historisch und stilanalytisch verfahren werden".

und drittens "ist eine Kritik denkbar, die sich auf die gesellschaftliche Aussage von Kunstwerken bezieht; betrachtet wird die Kunst nicht an sich, sondern als Teil des res publica.

Eine dialektische, d.h. unter dem Anspruch der Einzelphänomene zur Totalität verfaßte Kritik, sollte alle drei hier skizzierten Aspekte umfassen." (24)

Da die Kritiker vorsätzlich von diesen Aspekten absehen, beantwortet sich der zweite Teil der Frage fast von allein: um die Zustände zu erhalten, wie sie sind, erklärt man Überlegungen zur Kunst und Kritik für hinfällig, setzt die traditionelle Ästhetik außer Kraft (um sie dann doch zu benutzen) und negiert irgendwelche Maßstäbe (um sie dann doch anzulegen). Genau diesen Gedanken äußert ein Autor, der sich damit sicherlich bei der maßgebenden Kritik und ihren Organen um seinen guten Ruf gebracht hat:

"Die Behendigkeit, mit der man das bis dato gebrauchte ästhetisch-kritische Instrumentarium als unbrauchbar verwirft, drängt zu der zwieschlächtigen Frage, ob denn die ausgestellten Objekte tatsächlich die Macht haben, alle bisherige Ästhetik als belanglos zurückzuweisen; oder ob hier nicht eine Kapitulation der Ästhetik nur deshalb ausgerufen wird, weil etliche Leute sich damit einer Fortschrittlichkeit versichern wollen, die um so leichteren Kaufes ist, als sie keine reflektierende Anstrengung erfordert." (25)

(24) (LV) Holz, 1972, S. 3

(25) (AV) Zeit, 18.2

Nimmt man entgegen der Verwendung von seiten der Kritik die Gestaltetheit einmal ganz wörtlich, dann meint dieser Begriff etwas ganz Einfaches und Wahres: der Künstler muß etwas gestalten, um sich ausdrücken zu können; er muß arbeiten und etwas bearbeiten. Diese Grundtatsache hat Hegel seiner ersten Bestimmung zur Kunst zugrunde gelegt: "Das Kunstwerk sei kein Naturprodukt, sondern durch menschliche Tätigkeit zuwege gebracht." (26)

Mit der Ideologisierung der Kunst ist diese Tatsache fast völlig aus dem Blickfeld der Kritik geraten. Er ist auch dem Publikum so fremd geworden, daß es dem manuellen künstlerischen Arbeitsprozeß befremdet gegenübersteht. Ein Objekt, an dem das aufgezeigt werden kann, ist "Arbeitszeit" von Anatol Herzfeld, das auf der d 5 zu sehen war. Dazu notiert ein Kritiker:

"... Anatol Herzfelds Koprojekt 'Arbeitszeit' (wurde) für viele Besucher zu einem St.-Pauli-Erlebnis. Voller Furcht, ausgenommen zu werden, bestaunten sie Herzfelds Arbeitsprozeß nur aus der Distanz. Herzfeld, Schüler des Magiers Beuys und Polizeiobermeister im Verkehrsdienst Düsseldorf, werkelt, vor einer Blockhütte mit Amboß und Schmiedefeuer, an drei Holzobjekten. Aber der einzige, der ihm half, die Arbeit als schöpferischen Akt zu verrichten, war Wenzel, der winzige Sohn von Beuys. "Arbeit ist KUNST, KUNST ist Arbeit", sagt Herzfeld, aber den Besuchern kam so wenig in den Sinn, ihm zur Hand zu gehen, wie es einem Hühnerzüchter einfallen würde, seinen Hennen beim Eierlegen zu helfen." (27)

Man kann annehmen, daß das Publikum deshalb betroffen reagiert, weil Herzfeld etwas sehr Profanes tut, er "werkelt"; das Publikum scheint aber noch in dem Glauben zu sein, daß Kunst heilig ist und ihre Herstellung daher einer anderen Produktion nicht im entferntesten ähneln kann. Wenn sie Herzfeld nicht zur Hand gehen, dann also einmal aus dem Grund, weil die Betrachter "werkeln" für keine künstlerische Tätigkeit halten, und zweitens, weil Kunst für sie

(26) (LV) Hegel, S. 47

(27) (AV) Zeit 30.3, S. 9

eine auserwählte und wenigen vorbehaltenen Arbeit ist. Der Kritiker sieht in dieser Haltung kein Problem wie das Beispiel mit den Hühnern zeigt: wie der Hühnerzüchter zum Eierlegen Hennen hält, so hat die Gesellschaft ihre Spezialisten für die Produktion von Kunstwerken. Die Selbstverständlichkeit dieses Sachverhaltes kann nur einer in Frage stellen, der dafür (noch) kein Verständnis hat und der die Autorität des Künstlers ignoriert, weil er sie (noch) nicht anerkennt, also Wenzel. Ihm wird Verständnis der Sache um so entschiedener abgesprochen, weil er nicht nur klein, sondern gleich "winzig" gemacht wird. Wer jetzt noch auf die Idee käme, Herzfeld zu helfen, müßte sich zumindest sehr kindisch vorkommen.

Müßte, wenn nicht die Ideologie, die hinter dieser Beschreibung steht, falsch wäre und wenn der Vergleich mit den Hühnern nicht so hinken würde. Herzfeld und Huhn haben zwar tatsächlich etwas gemeinsam, aber nicht den Hühnerzüchter bzw. die Gesellschaft oder den Staat oder den Auftraggeber. Die Kritik kommt zu so seltsamen Schlüssen, weil sie sich nicht mit den Bestimmungen der menschlichen Arbeit und den besonderen Bedingungen der künstlerischen Produktion auseinandersetzt. Definitionen wie

"Kunst, dieser illusionäre Gestus der radikalen menschlichen Intentionalität..." (28),

"Kunst, als ein Spiel am Abgrund völligen Scheiterns..." (29)

und Kunst als nicht determinierbarer "Schöpfungsakt" (30), können vom tatsächlichen Vorgang sehr erfolgreich ablenken. Deshalb soll an dieser Stelle die künstlerische Arbeit näher bestimmt werden.

Als Teil der menschlichen Arbeit unterliegt sie zunächst

(28) (AV) Welt 14

(29) (AV) FAZ 5

(30) (LV) Melchinger, S. 85. vgl. auch IX. FREIHEIT

deren grundlegenden Bestimmungen: "Das praktische Erzeugen einer gegenständlichen Welt, die Bearbeitung der unorganischen Natur ist die Bewährung des Menschen als eines bewußten Gattungswesens, d.h. eines Wesens, das sich zu der Gattung als seinem eigenen Wesen oder zu sich als Gattungswesen verhält. Zwar produziert auch das Tier. Es baut sich ein Nest, Wohnungen, wie die Biene, Biber, Ameise etc. Allein es produziert nur, was es unmittelbar für sich oder sein Junges bedarf; es produziert einseitig, während der Mensch universell produziert; es produziert nur unter der Herrschaft des unmittelbar physischen Bedürfnisses, während der Mensch frei vom physischen Bedürfnis produziert und erst wahrhaft produziert in der Freiheit von demselben; es produziert nur sich selbst, während der Mensch die ganze Natur reproduziert; sein Produkt gehört unmittelbar zu seinem physischen Leib, während der Mensch seinem Produkt frei gegenübertritt. Das Tier formiert nur nach dem Maß und Bedürfnis der species, der es angehört, während der Mensch nach dem Maß jeder species zu produzieren weiß und überall das inhärente Maß dem Gegenstand anzulegen weiß; der Mensch formiert daher auch nach den Gesetzen der Schönheit." (31) Diese Formierung nach Gesetzen der Schönheit ist noch nicht die spezielle Bestimmung der Kunst, sondern die Grundlegung dafür, daß ästhetische Gesichtspunkte in allen Lebensbereichen und nicht nur im künstlerischen anzutreffen sind. Die besondere Bestimmung der künstlerischen Arbeit ist in der enthalten: "Der Mensch macht seine Lebenstätigkeit selbst zum Gegenstand seines Wollens und seines Bewußtseins." (32) In der künstlerischen Arbeit wird also der menschliche Lebensprozeß widergespiegelt und seine Entwicklung vergegenwärtigt. Obwohl also

(31) (LV) Marx/Engels, Bd. 1, S. 115 f.

(32) ebd. S. 115

ihrem Wesen nach ideologischer Natur (33), realisiert sich die Kunst erst in der Wechselwirkung von Bewußtseinsakten und deren praktischer Verwirklichung, also dem Umsetzen von Vorstellungen in Material. Das ist das Allge-meinste, das sich auch in Herzfelds "werkeln" ausdrückt. "Wird die materielle Produktion selbst nicht in ihrer s p e z i f i s c h e n h i s t o r i s c h e n Form ge-faßt, so ist es unmöglich, das Bestimmte an der ihr ent-sprechenden geistigen Produktion und die Wechselwirkung beider aufzufassen. Es bleibt sonst bei Fadaisen." (34) D.h. diese spezifische Form muß in Beziehung zur kapitali-stischen Produktion bestimmt werden, die nicht in ihrer Gesamtheit behandelt werden kann, sondern nur in den für die künstlerische Produktion relevanten Punkten beschrie-ben wird.

Die Gemeinsamkeit, die das Tun von Herzfeld und der Henne aufweist, ist, daß beide i h r e Natur betätigen: "Mil-ton produziert das 'Paradise Lost' aus demselben Grund, aus dem ein Seidenwurm Seide produziert. Es war eine Be-tätigung s e i n e r Natur." (35) Herzfeld kann wie Mil-ton seine Natur aber nur in der Gesellschaft verwirklichen, und deshalb wird seine Arbeit nicht nur von ihm selbst, sondern von den kapitalistischen Produktionsweisen und

(33) Ideologisch muß hier in d e m von Hegel gemeinten posi-tiven Sinn verstanden werden: "Das allgemeine Bedürf-nis zur Kunst also ist das vernünftige, daß der Mensch die innere und äußere Welt sich zum geistigen Bewußtsein als einen Gegenstand zu erheben hat, in welchem er sein eigenes Selbst wiedererkennt..." (LV) S. 55

(34) (LV) Marx/Engels, Bd. 1, S. 521 (Karl Marx, Theorien über Mehrwert.)

(35) ebd. S. 520. Unproduktiv ist er, das muß ich hinzufü-gen auch dann noch, wenn er für einen Auftraggeber arbeitet, aber sein Produkt "gegen Revenue austauscht, also gegen Salair oder Profit (natürlich auch gegen die verschiednen Rubriken, die als copartners am Pro-fit des Kapitalistischen partizipieren, wie Zins und Renten)." ebd. S. 514

Arbeitsbedingungen bestimmt. Danach ist der Herzfeld, der auf der d 5 arbeitet und, das wird unter dieser Bestimmung vorausgesetzt, nicht für einen Auftraggeber ein **u n p r o d u k t i v e r A r b e i t e r**. Als solcher lebt der Künstler vom Reichtum der Gesellschaft, den der produktive Arbeiter geschaffen hat und vermehrt. Wenn Herzfeld aber für einen Auftraggeber arbeitet, und sein Arbeitsvermögen gegen dessen Kapital tauscht, das sich mit diesem Austausch vergrößert, dann ist er ein **p r o d u k t i v e r A r b e i t e r**. Denn der Händler, Galerist oder Sammler bereichert sich mit dieser Arbeit, für die er weniger bezahlt als sie ihm dann einbringt. (36) Denkt man jetzt wieder an den Hennen-Vergleich, dann sind auch sie in diesem Sinne Unternommene des Züchters, wie Herzfeld als produktiver Arbeiter der des Auftraggebers ist. Aber auch in diesem Sinn ist der Vergleich nicht so harmlos, wie er in dem Artikel anmutet. Wer nämlich als Hühnerzüchter oder Kunsthändler im Kapitalismus existieren will, muß die wert- und mehrwertbildende Funktion vom Eierlegen bzw. der künstlerischen Arbeit in den Vordergrund stellen. Dahinter treten notgedrungen das Interesse an der stofflichen Qualität der Produkte zurück wie auch das Interesse, sich an der Produktion zu beteiligen.

Der Vergleich ist noch in einem weiteren Punkt problematisch; in dem, daß das Publikum hier mit dem Hühnerzüchter gleichgesetzt wird. Denn die Selbstverständlichkeit, mit der ein Züchter sich Hennen hält, ist auf der Ebene des Publikums und Künstlers nicht vorhanden. Der Züchter weiß, warum er sich Hühner hält, und das kann man vom Publikum kaum behaupten. Ihm ist das, was der Künstler produziert, so fremd geworden wie die Art und Weise, in der er arbei-

(36) Oder, wie Kahnweiler formuliert, der Händler kauft, "um mit Gewinn weiterzuverkaufen." vgl. VI. INNOVATION

tet. Das ist mitbedingt durch die Arbeitsteilung und die Spezialisierung, durch die der eine nicht mehr weiß, was der andere tut, und beide wissen nicht, was am Ende herauskommt. Und es ist bedingt von der Nicht-Arbeitsteilung der künstlerischen Produktion, die, nachdem die Kunst aus ihren politischen und religiösen Abhängigkeiten befreit wurde, in Widerspruch zur übrigen Produktion geriet und vom gesamt-gesellschaftlichen Lebensprozeß getrennt wurde.

Herzfeld ist in dieser Gesellschaft, die auf der Arbeitsteilung basiert, ein individueller Gesamtarbeiter, d.h. er vereinigt noch Kopf- und Handarbeit in einer Person. Wie er heute arbeitet, so haben schon die mittelalterlichen Handwerker produziert. Während in allen anderen Bereichen die Produktionsweisen verändert werden mußten, hat sich für den Künstler trotz neuer Techniken und neuer Möglichkeiten zur Reproduktion vergleichsweise wenig geändert. Und es hat "mehr als ein halbes Jahrhundert gebraucht, um auf allen Kulturgebieten die Veränderung der Produktionsbedingungen" (37) zur Geltung zu bringen, die sich aus der Erfindung der Fotografie, des Films, neuer Drucktechniken usw. ergaben. Danach ließen sich zum ersten Mal Parallelen zwischen materieller und ideeller Produktion ziehen, denn die neuen Apparate und Drucktechniken und Verfahren erforderten eine Arbeitsteilung im Produktionsbereich des Überbaus. (38) Auf einmal wurde massenhaft produziert, und wie

(37) (LV) Benjamin, 1963, S. 10

(38) vgl. Fredel, Kunst als Produktivkraft, in (LV) Müller u.a. der die Gleichsetzung von materieller und ideeller Produktion am Beispiel Adornos kritisiert. Dennoch muß festgehalten werden: "Die Massen lebten nicht vom Brot allein, sondern hatten massenhafte Bedürfnisse kultureller Art. Zu deren Befriedigung fanden Methoden 'kapitalistischer' Rationalisierung Eingang in die Produktionsstätten derer, die 'soziale Funktionen als ein Geschäft treiben'." S. 237

sogar die Kritiker bemerken, massenhaft schlecht. In Verkehrung sämtlicher Tatsachen polemisieren sie aber gegen die Technik, als ob nur die für die Qualität der Produkte verantwortlich wäre. Und weil sei die verheerenden Folgen auf die Produktionsmittel selbst zurückführen, verlangen sie vom Künstler:

"Anstatt sich um das goldene Kalb des Marktes für optisches und akustisches Geräusch zu drängen, sollten sich die Künstler dort entschieden rar machen, ja, sie sollten sich weigern, mehr zu sein als Verfertiger von Kunstwerken." (39)

Das "goldene Kalb" steht auf dem Markt der billigen Massenprodukte, wo eben auch massenhaft und nicht individuell produziert wird wie auf dem "gehobenen Binnenmarkt". Wenn sich die Künstler auf dem ersteren "rar machen" sollen, um ihn "auszutrocknen", dann wird von ihnen nicht weniger verlangt, als weiterhin wie der mittelalterliche Handwerker wenige 'Originale' in einmaliger oder begrenzter Auflage zu produzieren. Die Konsequenzen wären, daß auch weiterhin nur die wenigsten Künstler von ihrer Arbeit leben könnten und daß den Massen, wenn der für sie gedachte Markt ausgetrocknet wird, nichts mehr geboten wird. Noch absurder sind die Hoffnungen, die sich der Kritiker auf Grund seiner Vorstellungen macht:

"Und vielleicht könnte der Prozeß der Selbstdisziplinierung innerhalb des Kulturlebens sogar zum unübersehbaren Vorbild für die Gesellschaft im ganzen werden, könnten dort ähnliche Bewegungen auslösen. Die Kunst hätte dann endlich erreicht, was sie durch bloßes 'Engagement' aus guten Gründen nie erreichen wird: die Veränderung der Gesellschaft zum Besseren hin." (40)

Weil er die prinzipielle Unterscheidung von materieller und geistiger Arbeit erkennt, kann der Kritiker glauben, daß die **b e s o n d e r e n** Bedingungen zur Veränderung des Kulturlebens auch gleichzeitig die **a l l g e m e i**

(39) (AV) Welt 7

(40) ebd.

nen Bedingungen zur Veränderung der gesamten Gesellschaft sind. (41) D.h. die Kunst kann über alte und neue Gesellschaftszustände nur theoretisieren, verändert werden sie von den materiell Produzierenden. Nicht "bloßes", sondern wirkliches "Engagement" zeichnet sich auch dadurch aus, daß es auf der zugegeben sehr schwer einzusehenden Dialektik von künstlerischer und materieller Arbeit basiert.

Betrachtet man nun Herzfelds "Arbeitszeit" unter dem Aspekt des Engagements, dann könnte man zunächst von der Tatsache, daß er "vor einer Blockhütte mit Amboß und Schmiedefeuer" arbeitet (42), auf seine Intentionen zurückschließen: vielleicht will Herzfeld dem Betrachter die Vorgänge ursprünglicher Naturaneignung vermitteln; vielleicht will er mit dieser Demonstration gegen maschinelle - und Fließbandarbeit protestieren. Von der "Sensibilisierung der Gesellschaft" war ja auch im Zusammenhang der d 5 oft die Rede, und in dieser Hinsicht könnte "Arbeitszeit" interpretiert werden als "Zurückführen auf die individuelle Bestätigung in der individuell gelenkten und verantworteten nicht-entfremdeten Arbeit." (43) Dieses oder ähnliches vorausgesetzt, wäre für die Kritik ein Ansatzpunkt geschaffen. Denn Herzfeld kann das Publikum offensichtlich nicht erreichen und aktivieren, und das beweist, daß "die-se erträumte 'Sensibilisierung' noch nicht durch den Akt

(41) Der Kritiker argumentiert hier wie jene Kleinbürger, die mit den Arbeitern auf eine Umänderung der Gesellschaft hin arbeiten; eine Umänderung allerdings "innerhalb der Grenzen des Kleinbürgertums." Denn auch der Kleinbürger glaubt, "daß die b e s o n d e r n Bedingungen seiner Befreiung die a l l g e m e i n e n Bedingungen sind, innerhalb derer allein die moderne Gesellschaft gerettet und der Klassenkampf vermieden werden kann." Marx, Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. in (LV) Marx/Engels Bd. 1, S. 142

(42) (AV) Zeit 30.3, S. 9

(43) (LV) Müller u.a, S. 32, Müller, Künstlerische und materielle Produktion.

der Kunst erreicht wurde" (44), und auch nicht erreicht werden kann. Und es wäre die Aufgabe der Kritiker aufzuzeigen, warum nicht.

Zum Abschluß muß schließlich noch die Gestaltung der Kritik wörtlich genommen werden.

Konkrete Informationen zur Arbeit des Kritikers zu sammeln, ist außerordentlich schwierig und oft unmöglich. Man erfährt zwar, daß wir "in einer Zeit (leben), in der die Menschen verstehen müssen; die Tiefe ruft nicht mehr Tiefe - Symbole müssen in Begriffe übersetzt werden. Das ist das Geschäft des Kritikers." (45) Aber über die Bedingungen dieses "Geschäfts" wird nicht geredet. Selbst im "Lexikon der Publizistischen Berufe" heißt es: keiner kann lernen "Feuilletonist zu werden. Diese Gabe muß grundsätzlich angeboren sein." (46) Fazit: "Zum Kunstkritiker muß man geboren sein und auch den Mut zur grenzenlosen Blamage einkalkulieren. Daß der Kunstkritiker über die entsprechende Disziplin seines Metiers informiert sein sollte, sie zumindest vom Kunsttheoretischen her studiert haben muß, braucht hier nicht sonderlich erwähnt zu werden. Das Wagnis dieser kritischen Mission bleibt groß genug. Aber es soll und muß auch von der Hemmungslosigkeit gewarnt werden, sich an diese Kunstgefilde heranzuwagen, ohne eine wirklich innere musische Verbundenheit mit diesen Kunstgattungen zu verspüren." (47)

"Geschäft" oder "Mission": an beiden klebt das von Hegel beklagte "Grundübel der deutschen Kritik", die mit unentwickelten Kategorien arbeitet und die Begriffe, auf die es ankommt, nicht analysiert. Wollen die Kritiker etwas aus-

(44) (LV) Müller u.a., S. 32

(45) (LV) Read, S. 22

(46) (LV) Kaesbach/Wortig, S. 231

(47) ebd. S. 250

drücken und gestalten, was ihnen als Sachverhalt oft nicht klar ist, müssen sie sich notgedrungen an Phrasen halten. Von denen wurde schon 1953 ein Katalog angelegt. (48) Was der Kritiker damit "herzurichten verspricht, soll ungefähr und irgendwie als etwas Höheres erscheinen, und vor allem die Macher selbst wollen für 'Gestalter', und das heißt für Feinsinnskünstler genommen werden. Die Herstellung von Flitter und Lametta ist in der Sprachwerkstatt des Unmenschen und seiner Lemuren eine wichtige Fabrikationsaufgabe." (49)

Diese Aufgabe ist nicht leicht und nichts liegt mir ferner, als die Kritiker für Stümper und Dilletanten zu halten. Die Herstellung von "Flitter und Lametta", von "Phrasenmüll und Inseraten" (50), von, so nennen sie es selbst, "berückenden Koloraturen, Bonmots und Malmots, Notationen und Assoziationen, stilistischen Rhapsodien" (51) bedarf besonderer Techniken. Einblicke in diese Techniken gibt Werner Haftmann in seinem "Skizzenbuch zur Kultur der Gegenwart": der Kritiker als Schriftsteller, heißt es da, "ist sein eigener Widersacher, der sich im widersprüchlichen Gestrüpp seiner Erfahrungen, Gedanken und Vorstellungen verbirgt und der durch Angriff zur Erscheinung gezwungen werden soll. Die Kunstgriffe und artistischen Kniffe sind taktische Winkelzüge dieses Angriffs, Selbstköderung, um sich selbst in den eigenen Schlingen zu fangen." (52)

(48) (LV) Sternberger/Storz/Süskind, Aus dem Wörterbuch des Unmenschen.

(49) ebd. S. 54, Stichwort: Gestaltung

(50) (LV) Hamm (ed.), S. 100, Hans Platschek

(51) Die Zeit vom 16. 8. 1974, vgl. II. GESCHMACK, Anm. 3

(52) zit. nach (LV) Hamm (ed.), S. 105. Platschek merkt dazu an: "Schon dieses wenige Material, ... legt das Verfahren bloß, nach dem es angefertigt worden ist. Denn gerade weil man schon über jede Adjektivierung stolpert, dürfte es Bestimmung sein, daß sich pünktlich Metaphern und Kataphresen einstellen, die unweigerlich anders aussehen, als es der Sprachgebrauch zuläßt. Sieht man die Beispiele sorgfältig durch ...

Kein Wort über Arbeitsverträge, Zeilenhonorare, Spalten, Arbeitszeit, Spesen usw. Abhängigkeit und Freiheit der Kritik stehen dabei in einem umgekehrten Verhältnis: je weniger ein Kritiker seine Arbeitsbedingungen reflektiert, desto höher schätzt er den Wert seiner Arbeit und seiner Freiheit. Aber je mehr er von den Produktionsverhältnissen weiß, desto weniger redet er von Freiheit, sondern: "Der Kritiker ist abhängig von einem (Re-)produktionsapparat, den er nicht besitzt - er kann Angebote machen, diese können abgelehnt werden." (53) Er bestimmt weder den Umfang seines Artikels, noch dessen Gestaltung oder Bezahlung. "Für die Wochenzeitungen und Tageszeitungen gelten die ... Bedingungen: wenig Platz, wenig Geld. Da Kritiker von ihren Honoraren leben müssen, sind sie zur Vielschreiberei gezwungen - aus der flüchtigen Lektüre folgt die flüchtig geschriebene Kritik. Der Apparat hindert seine Bediensteten erfolgreich an exakteren Analysen, deren Gegenstand er am Ende selbst werden könnte." (54)

VIII. Der vierte von Sedlmayrs angeführte Begriff, den auch die Kunstkritik verwendet, ist die DICHTUNG. Was damit gemeint ist, "versteht man am besten, wenn man einerseits an den Sinn des deutschen Wortes 'Dichtung', 'dichten' denkt und andererseits an jene Erscheinungen, die die Psychologie 'Verdichtungen' nennt. 'Verdichtungen' sind ein typischer Zug von Träumen ... In dieser Hinsicht ist das Kunstwerk tatsächlich aus dem gleichen Stoff wie ein Traum, nur nicht chaotisch, sondern gestaltet unter der Dominanz eines be-

so kommt man darauf, daß sich unsre Verfasser tatsächlich in Schlingen gefangen haben, die freilich nicht sie selber auslegten, die vielmehr das Schreiben bereithält."

(53) ebd. S. 45, Yaak Karsunke, Uralte Binsenwahrheiten.

(54) ebd. S. 46

stimmten anschaulichen Charakters und organisiert zur Ganzheit eines Werks." (1)

Wegen dem Verweis auf die Psychologie sollen auch kurz die Arbeiten von Freud zur Bildenden Kunst und Traumdeutung zitiert werden.

Über Verdichtung schreibt er z.B. anhand der "Anna Selbdritt" von Leonardo da Vinci: in diesem Bild seien zwei Personen, Maria und Anna, mit den Erinnerungen des Künstlers an zwei Frauen aus der Zeit seiner Kindheit, die Stiefmutter Donna Albiera und die Mutter Caterina, verschmolzen, also verdichtet. "Versucht man an diesem Bilde die Figuren der Anna und der Maria voneinander abzugrenzen, so gelingt dies nicht ganz leicht. Man möchte sagen, beide sind so ineinander verschmolzen wie schlecht verdichtete Traumgestalten, so daß es an manchen Stellen schwer wird zu sagen, wo Anna aufhört und wo Maria anfängt. Was so vor der kritischen Betrachtung als Fehlleistung, als Mangel an Komposition erscheint, das rechtfertigt sich vor der Analyse durch Hinweis auf seinen geheimen Sinn. Die beiden Mütter seiner Kindheit durften dem Künstler zu einer Gestalt zusammenfließen." (2)

An anderer Stelle untersucht Freud die Verdichtung von zwei Erlebnissen, die im Traum zu einer Situation zusammengefaßt werden. Interessant daran sind nicht so sehr die Schlußfolgerungen, die er aus dieser Untersuchung zieht, sondern seine Definition der Verdichtung: es sei eine Einheit von Bewußtem und Unbewußtem, von Tatsächlichem und Fiktivem, und deshalb selten so offensichtlich wie in der "Anna Selbdritt", wo sie schon an der formalen Gestaltung ablesbar ist; öfter hat sie einen "sehr unkenntlichen Aus-

(1) (LV) Sedlmayr, 1958, S. 103

(2) Sigmund Freud, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, Frankfurt/Main 1969. In: Fischer Studienausgabe, Reihe 'Conditio Humana', Bd. 10, S. 132 f.

druck" wie im Traum jenes Hanold aus W. Jensens "Gradiva". (3)

An diese Ausführungen Freuds sei erinnert, um den Sinn der Dichte und Verdichtung in der Psychologie zu verdeutlichen, auf den sich die Kunstwissenschaft ausdrücklich bezieht. In der Kunstkritik wird die Bedeutung der Verdichtung anders verstanden:

"Der harte Griff ins Wirkliche, den Beckmann immer wieder tat, verdichtet sich zu Zeichen und Abbild." (4)

Durch die Verwandtschaft mit der wissenschaftlichen Terminologie scheinen die Argumente schon mitgeliefert zu sein. Überlegt man sich aber den Sinn dieses Satzes, dann zeigt sich die Oberflächlichkeit dieser verbalen Beziehung: denn w a s sich da zu "Zeichen und Abbild" verdichtet bleibt unklar. Es kann nicht Beckmanns "harter Griff" sein, sondern nur das "Wirkliche". Im Grunde kann auch nicht ein "harter Griff" gemeint sein, sondern Beckmanns Darstellung einer harten Realität. Diese Verwechslung ist nicht so harmlos: der Bezug von Beckmanns Bildern zur Wirklichkeit kann dadurch in Vergessenheit geraten, und noch mehr, weil er bezeichnet wird als "Zyklop, der moderne Mythen baut." (5)

Denn Dichte und Mythos tendieren dazu, daß die Zeichenhaftigkeit des Kunstwerks nicht mehr zur äußeren Realität in Verbindung steht, sondern zu einer Irrealität, die beliebig interpretierbar ist. (6)

Konkrete Zusammenhänge werden bei der Verwendung von Verdichtungen ausdrücklich negiert und, wenn sie von den Künstlern intendiert waren, ad absurdum geführt:

(3) ebd., Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva". S. 9 ff.

(4) (AV) Zeit 1

(5) ebd.

(6) vgl. XIII. BOTSCHAFT

"Der Künstler - mit feineren Organen als seine Mitmenschen ausgestattet - spürt das Wesen seiner Zeit; das Wesen der unsrigen, zum Mythos verdichtet - so lernen wir in Kassel -, hat Beuys festgehalten in Filz und Margarine. Das heißt: wir leben im Zeitalter der Abfallprodukte; der Mythos der siebziger Jahre sind Filz und Fett." (7)

Die Autorin geht hier nur ironisch auf den Bezug von Filz und Margarine zu alltäglichen Materialien und Gegenständen ein, um diesen konkreten Zusammenhang unmöglich erscheinen zu lassen. Das Mythenverständnis heutiger Kritik verträgt sich nicht mit so profanen Dingen und ihren mehr oder weniger durchsichtigen Bezügen zum Alltagsleben. (8)

Das wird noch deutlicher, wenn man die Werte untersucht, die auf der Dichte aufbauen und über sie hinausgehen: INTENSITÄT und KRAFT.

Die Intensität betrifft entweder das Kunstwerk, seine intensive, verdichtete Gestaltung, oder, und das öfter, seine intensive Wirkung. Was man sich unter der Intensität eines Bildes vorstellen muß, deuten diese Sätze an:

(7) (AV) Welt 17

(8) Das soll nicht heißen, daß die Objekte von Beuys diese Bezüge aufweisen und dem Publikum aufzeigen, daß Filz und Margarine einen gesellschaftlichen Bezug herstellen können. Nur, die Kritik stellt dazu keine Überlegungen an, sie kritisiert nicht, sondern polemisiert gegen Beuys. "Bei genauerem Hinsehen läßt sich unschwer feststellen, daß, "wie Damus festgestellt hat, "ein konkreter Bezug zu seiner Zeit von Beuys nicht geleistet wird, daß bereits seine Fixierung auf bestimmte Materialien bzw. auf deren Eigenschaften als Materialien und persönliche Assoziationen einen solchen konkreten Bezug verhindern." Denn ihm geht es nicht um die alltägliche, sinnvolle Verwendung eines Materials, sondern um Eigenschaften, die allein für den Künstler Beuys von Interesse sind. Und dessen Interessen und Vorstellungen sind nicht allgemeinverständlich. "Beuys liefert zwar Aussagen und Begriffe mit, aber auch die sind weitgehend nicht begreifbar." vgl. (LV) Damus, S. 85 f.

"'Intensität' wurde vom documenta-Rat als ein entscheidendes Kriterium genannt. Seltener zählt dazu, was sich an quantitativer Vehemenz vordrängt, während die leisen Stimmen gerade durch ihren Verzicht einen Zuwachs an innerer Kraft erreichen." (9)

"Und der Deutsche Julius Bissier, dessen Rang erst kürzlich entdeckt wurde, beweist mit seinen fast ostasiatisch hingeschriebenen Temperabildern und Tuschzeichnungen, daß es keineswegs auf das äußere Format oder raffinierte Effekte ankommt, sondern auf die geistige Intensität..." (10)

Intensität ist also nicht am Äußerlichen eines Kunstwerks ablesbar, sondern man benötigt ein gutes Gehör, um auch die "leisen Stimmen" wahrzunehmen, und Intelligenz, um auch die "geistige Intensität" aufzuspüren. Daß die Kritiker beides besitzen, weiß man nach folgenden Feststellungen:

"Raumerlebnisse dieser Intensität hat man seit Jahren nicht mehr gehabt." (11)

"(Bissières) 'Indian Summer' gehört zu den schönsten Bildern der Ausstellung und erreicht eine Intensität der Wirkung, die an van Gogh denken läßt." (12)

Intensität ist demnach ein Kriterium, das vor allem auf Kunstkenntnis basiert: nur wer andere Werke genau kennt, kann vergleichen, kann einen Bissière anschauen und sich an van Gogh erinnert fühlen; nur wer ständig mit Kunst umgeht kann behaupten, daß es diese Intensität seit Jahren nicht gegeben hat.

Die Kritik erfüllt diese Voraussetzungen. Wie aber steht es mit dem großen Publikum? Das fragt auch ein Kritiker:

"Wer sich dem Thema der Ausstellung - Befragung der Realität - stellt, muß sich klarmachen, daß die präsentierten 'Bildwelten' schließlich ihn befragten werden: seine Empfindungsfähigkeit, seine ästhetische Reizbarkeit, seine Möglichkeit, gestalterische Intensität wahrzunehmen." (13)

(9) (AV) FAZ 10

(10) (AV) Welt 2

(11) (AV) FAZ 19, gemeint sind Objekte der Ideen-Kunst der 5 z.B. von Richard Long, Daniel Buren, Serra usw.

(12) (AV) FAZ 2

(13) (AV) Zeit 30.3, S. 5

Seine Antwort, mit dem er gleichzeitig dem Publikum ein Zeugnis über ästhetische Reizbarkeit ausstellt, ist beschämend:

"Sie weichen ihm (Vito Acconci, der auf der d 5 mit seiner 'transaction area' vertreten war, L. H.) aus, die Besucher der d 5, lassen sich nicht umarmen von ihm wie die Kissen, nicht bewispern wie das Laub, sie entziehen sich der Intensität des Raumes durch Gelächter..." (14)

"Der Gast fühlt sich verhöhnt, fischt einen Bleistift aus der Hosentasche und kritzelt 'Scheisse' an die Wand. Oder er zerstört, was seine Zuversicht zerstört hat: unternimmt Kugelschreiberangriffe auf die delikaten Bilder von Agnes Martin, Trampelattacken auf den Glasboden von Le Va - obwohl Schilder bitten, das Glas nicht zu betreten. 'Killroy was here.'

Killroy ist überall auf der documenta." (15)

Das Publikum ist also unfähig, mit diesen genannten Kunstwerken umzugehen und ihre Intensität zu spüren. Es besitzt nicht die Empfindungsfähigkeit; es ist, um es schlicht wie Klaus Rinke auszudrücken, zu "blöd". (16)

Nirdends drückt sich die Entfremdung von Kunst und Publikum krasser aus als hier. Nirgends wird aber auch der elitäre Charakter moderner Kunst und Kunstkritik deutlicher als im Begriff der Intensität. Und die Kritiker, die gegen diesen Begriff Einspruch erheben müßten, weil er die vorgegebenen Bemühungen um 'Demokratisierung' der Kunst widerlegt, sie beharren auf der Intensität und verschweigen, warum sie anders als das Publikum reagieren, warum sie Intensität wahrnehmen können und wie sie zu dieser Fähigkeit gekommen sind. "Das Verschweigen der sozialen Bedingungen der Appropriation des Bildungskapitals oder, genauer, des Erwerbs ästhetischer Kompetenz als Beherr-

(14) (AV) Zeit 30.3, S. 6

(15) ebd. S. 9

(16) Nach seiner Zusammenarbeit mit dem Publikum befragt, antwortete er: "Die ewig blöden Reaktionen des Publikums stören mich nur." in Zeit 30.3, S. 9

schung aller zur Appropriation des Kunstwerks erforderlichen Mittel ist ein interessiertes Schweigen, da es erlaubt, ein soziales Privileg zu rechtfertigen..." (17)

Von ihrem Bildungsprivileg kann die Kritik um so besser ablenken, weil sie Intensität am Grad ihrer Wirkung mißt. Sie folgt dabei der Methode der Kunstsoziologie, die ebenfalls Kunst nach ihrer Wirkung befragt: "... im Bereich der Künste (kann) das unmittelbar Faßbare, d.h. das Soziale (erst dann) studiert werden, wenn die Wirkekreise, die Wirkezusammenhänge, die Wirkemittel, die Wirkestärken, die Wirkearten und die Wirkerichtungen der diversen Kunstformen - immer vom Kunsterlebnis ausgehend und zu ihm zurückkehrend - erfaßt werden. Genau präzisiert ist die Kunstsoziologie also eine Soziologie der Kulturwirkekreise und trennt sich hierdurch eindeutig von soziologischer Kunstgeschichte, von künstlerischer Sozialgeschichte und von soziologischer Kunstästhetik ab." (18)

Man fängt in der Kunstsoziologie am Ende einer Kommunikationskette an, beim Kunsterlebnis, ohne die Vorfragen gestellt zu haben: wie muß ein Kunstwerk beschaffen sein, damit es so und nicht anders wirkt? Warum wirkt ein Kunstwerk in einer bestimmten Art und Weise? Welche Bedingungen müssen erfüllt sein, damit ein Kunstwerk wirken kann? Wie muß der Betrachter, wie muß seine Persönlichkeitsstruktur sein, damit ein Kunstwerk so und nicht anders wirkt?

Diese Fragen kommen gar nicht in Betracht, wenn ein Kritiker, der Wirkungsästhetik der Kunstsoziologie folgend vorschlägt:

"Am Grade der unmittelbaren Wirksamkeit solcher Anrufe müssen wir den Wert der neuen Kunstwerke messen lernen..." (19)

(17) (LV) Bourdieu, S. 194

(18) Soziologie, Fischer Lexikon, Bd. 10, S. 161, Stichwort: Kunstsoziologie.

(19) (AV) Zeit 1

Mißt man diese Wirksamkeit z.B. indem man das Publikum befragt, dann kann sich ergeben:

"Auf die Frage nach der Wirkung war man sehr der Meinung, daß Kunst die Erlebnisfähigkeit steigere (40 Prozent), und das Leben verschönere (36 Prozent), der Bildung dient sie auch noch (26 Prozent), von Luxus keine Rede (2 Prozent)!" (20)

Wie soll man diese Antworten und Zahlen mit dem vereinbaren, was die Kritik über die Wirkung der Intensität feststellt? Die oben zitierten Ergebnisse lauten gegenteilig: die "Wirkekreise" sind sehr klein, die "Wirkemittel" zu speziell, die "Wirkestärken" zu gering, die "Wirkerichtungen" einseitig usw. Die Konsequenzen für die Beurteilung der Wirkezusammenhänge sind fatal: die Kunstwerke tangieren bestenfalls eine kleine Minderheit; bei der Mehrheit müssen Folgen verzeichnet werden, die nicht erwünscht und für die Kritiker nicht vorhersehbar, aber auch nicht erklärbar sind.

Deshalb monieren sie die Desensibilität des Publikums, verhöhnen seine Reaktionen und stellen enttäuscht fest:

"Wenn sich die Menschen von dieser Sensibilität, bewußt im Raum zu sein, doch anstecken ließen, zumindest einen weniger groben und dumpfen Umgang mit dem Raum daraus lernen könnten! Das stößt sich, drängt sich weg, trampelt knirschend das Glas und die Steinplatten nieder, staut und quetscht sich in immer noch engeren Türen und Treppen; statt zu sehen, daß nicht nur die Wand (von Palermo) orange ist, auf die man zudrängt, sondern auch die, an der man vorbeischiebt, übergossen ist von abgewaschenen Malspuren..." (21)

Die Kritik wird das Publikum nicht anders begreifen können, solange sie nur feststellt, daß es falsch reagiert, daß es sich von der von ihr gelobten Intensität nicht beeindrucken läßt, aber nie fragt, w a r u m es so reagiert.

(20) (AV) in Zeit 18.3. Dies ist das Ergebnis einer Untersuchung von fünf Hamburger Soziologie-Studenten, die das Publikum der d 5 mit Fragebögen und Interviews nach seiner Meinung über Kunst, Künstler usw. befragten.

(21) (AV) FAZ 19

Denn das Publikum kann vor allem nicht selbst und ausschließlich für sein Verhalten verantwortlich gemacht werden. Solange die Kritik also nicht nach den Ursachen fragt, die das Publikum in diese traurige Lage gebracht hat, muß sie sich den Vorwurf gefallen lassen, daß auch sie das Publikum zur verachteten Masse stempelt, dem dann der Umgang mit Kunst nicht zugemutet wird.

Die Kritiker sehen den Widerspruch nicht, der zwischen ihren Beschreibungen der Reaktionen und den eigenen Aussagen des Publikums besteht. Sie stellen deshalb auch nicht die Frage, ob das Verhalten des Publikums oder ihr eigenes falsch ist; diese Frage stellt sich automatisch, wenn man den o.g. Widerspruch erkennt und weiß, daß Intensität von den wenigsten wahrgenommen wird. Die Lösung läge darin, daß man dem Publikum neue Möglichkeiten der Aneignung von Kunst gibt, oder daß andere Kunstwerke mit einer allgemeiner erlebbaren Intensität geschaffen werden.

Die Intensität bleibt, weil diese Widersprüche bestehen, eine fragwürdige Qualität. Sie wird nicht besser dadurch, daß, wie die Kritiker hoffen,

"mit Hilfe des Feuilletons () heute jeder sich kulturell so empfindlich machen (kann), Kultur so internalisieren, daß die Kontinuität seiner Persönlichkeit gewahrt bleibt."
(22)

Denn die Feuilletons verschweigen ja die Bedingungen, die der Aneignung von Kunst gestellt werden. Wer sich "empfindlich machen" kann, bringt die sozialen und wirtschaftlichen Voraussetzungen schon mit, um mit der Kunst und den dazu gehörenden Feuilletons umgehen zu können. Das demokratische "jeder" entstammt dem typischen Sprachschatz der Kunstkritik, den Bourdieu als Schlußstein eines Systems analysiert hat, "das nur funktionieren kann, wenn es seine wahre Funktion verschleiert". Dieser Schlußstein ist die "charisma-

(22) 'Die Zeit' vom 16.8.1974. vgl. II. Geschmack, Anm. 3

tische Vorstellung von ästhetischer Erfahrung", die "ihre mystifizierende Funktion niemals so gut (erfüllt) wie in den Fällen, in denen sie sich eine 'demokratische' Sprache entlehnt...

Die charismatische Ideologie besäße nicht die Macht, die sie effektiv hat, wenn sie nicht das einzig formal unanfechtbare Mittel wäre, das Recht der Erben auf die Erbschaft zu legitimieren, ohne dabei in Widerspruch zur formalen Demokratie zu geraten, und wenn sie insbesodnere nicht dazu führen würde, das exklusive Recht der Bourgeoisie auf die Appropriation der Kunstschätze, d.h. ihre symbolische, nämlich einzig legitime Art der Aneignung als ein Naturrecht zu begründen, und das in einer Gesellschaft, die so tut, als überlasse sie allen auf demokratischem Wege die Hinterlassenschaft einer aristokratischen Vergangenheit." (23) Die Intensität hat gezeigt, daß Kunstaneignung nicht allen, sondern nur der Elite der Gesellschaft möglich ist. Diesem Umstand verdanken die elitären Kriterien erst ihre Bedeutung und ebenso das Feuilleton, das eben nicht "jeder" verstehen kann.

In diesem Sinne unverständlich sind auch die verschiedenen Kraft-Begriffe, die im folgenden aufgezählt werden:

Die Bildteppiche der "alten Ida Kerkovius" z.B. "sind eine Zierde des Stedelijk-Museums in Amsterdam und hätten - je nach Hängung - von ihrer LEUCHTKRAFT auch in Kassel nichts verloren..." (24)

Oder: vor den Plastiken von Henry Moore hat ein Kritiker "Ein beflügelndes Erlebnis, daß einem so reifen Werk immer wieder neue KRÄFTE entströmen." (25)

Vor einem Bild von Picasso wird

"die immer sensationell wirkende, unerschöpfliche ERFIN-

(23) (LV) Bourdieu, S. 200 f.

(24) (AV) FAZ 5

(25) (AV) FAZ 7

DUNGSKRAFT" (26)

bewundert und bei Paul Theks "Pyramid" (d 5) die
"STRAHLUNGSKRAFT" (27) und "SUGGESTIONSKRAFT" (28).

Und Ossip Zadkines Plastik (d 2), eine

"mit äußerster AUSDRUCKSKRAFT silhouettierte Figur zur Erinnerung an das zerstörte Rotterdam hat eine Droh- und Mahngewalt, die weit über das Maß dessen hinausgeht, was ein Menschenbild in klassisch-schöner Form zu bewirken vermöchte." (29)

Und schließlich:

"Die documenta hat andere Aufgaben als ein Museum. Eine Ausstellung soll Fragen stellen, die documenta soll Kunst von jungen Leuten für junge Leute zeigen, worunter ich allerdings nicht eine Ansammlung von Konservenbüchsen verstehe - es sei denn, es gäbe eine Konservenbüchse, die mich an Raffael erinnert. Auf die ÜBERZEUGUNGSKRAFT des Kunstwerks kommt es an." (30)

Unverständlich finde ich, daß man bei keinem einzigen Kraft-Ausdruck den Eindruck gewinnt, daß hier subjektive Empfindungen und persönliche Urteile der Kritiker geäußert werden. Die Kräfte scheinen im Gegenteil objektiv vorhanden zu sein: die Bildteppiche von Ida Kerkovius muß man nur richtig hängen, damit ihre Leuchtkraft zur Geltung kommt; Picassos Erfindungskraft wirkt "immer" sensationell und Moores Plastik entströmen "immer" wieder neue Kräfte usw. Die Kräfte des Kunstwerks werden also nicht etwa interpretiert, sondern festgestellt. (31) Wenn die Kraft einmal festgestellt ist, ohne erklärt zu sein, dann ist es

(26) (AV) Zeit 1

(27) (AV) Zeit 30.1

(28) (AV) Zeit 30.4, S. 19

(29) (AV) Zeit 1

(30) (AV) Zeit 6

(31) Auch diese "Feststellung" zählt Barthes zum bürgerlichen Mythos, der die Dinge nicht leugnet, "seine Funktion besteht im Gegenteil darin, von ihnen zu sprechen. Er reinigt sie nur einfach, er macht sie unschuldig, er gründet sie als Natur und Ewigkeit, er gibt ihnen eine Klarheit, die nicht die Erklärung ist, sondern die Feststellung." (IV), 1964, S. 131

einfach, sie auch natürlich und selbstverständlich erscheinen zu lassen. Qualitäten werden dann nicht mehr in der komplizierten Interaktion von Betrachter und Kunstwerk ausgemacht, sondern jetzt kommt es "auf die Überzeugungskraft des Kunstwerks" an. Dem Kunstwerk wird damit eine Macht eingeräumt, die es nicht besitzen kann: denn weder ist seine (Überzeugungs-) Kraft objektiv, also unabhängig von menschlichem Bewußtsein vorhanden, noch sind alle Menschen so gleich, daß sie von der Kraft in gleicher Weise überzeugt würden.

Beides müssen die Kritiker unterstellen, wenn den von ihr konstatierten Kräften irgendeine Berechtigung zukommen soll. Damit verliert auch ihr Urteil seine Subjektivität und verleiht ihm Allgemeingültigkeit (32), nämlich die einer logischen Feststellung. Hier ist, wie Barthes die siebte Form seiner Mythologie beschreibt, "die Feststellung nicht (33) auf eine zu schaffende Welt gerichtet, sie muß sich mit einer schon geschaffenen Welt decken, sie muß die Spuren dieser Hervorbringung unter der Evidenz des Ewigen verbergen. Es ist eine Gegen-Erklärung, das edlere Äquivalent der Tautologie, jenes diktatorischen *W e i l*, das die Eltern, denen der Atem des Wissens ausgeht, über ihre Kinder verhängen. Die Grundlage der bürgerlichen Feststellung ist der *g e s u n d e M e n s c h e n v e r s t a n d*, das heißt: eine Wahrheit, die auf willkürlichen Befehl des Sprechenden innehält." (34)

(32) Dazu merkt Adorno in der 'Einleitung in die Musiksoziologie' an: "Der Verfall von Kritik als eines Agens der öffentlichen Meinung offenbart sich nicht in Subjektivität, sondern durch Schrumpfung von Subjektivität, die sich als Objektivität erkennt." zit. nach (LV) Hamm, S. 22

(33) Hier muß hinzugefügt werden: nicht wie beim volkstümlichen, überlieferten Sprichwort, das die "Aussage einer Menschheit (bleibt), die sich schafft"; im Gegensatz dazu steht das "bürgerliche Sprichwort", wie es oben erklärt ist.

(34) (LV) Barthes, 1964, S. 132

Um Dichte, Intensität, Kraft und andere hier genannte Qualitäten des Kunstwerks wahrzunehmen, bedarf es einer besonderen Rezeptionsweise: die aufmerksame Betrachtung oder AUFMERKSAMKEIT.

"Wer sich auf Aufmerksamkeit einstellt, seinen ganzen Körper zur Linse schärft, wird feststellen, daß in diesem Horror-Trip, der jede Mammutschau ist, die leisesten Stellen am eindringlichsten wirken." (35)

"... es (lohnt) sich zu unterscheiden, Aufmerksamkeit und Energie aufzusparen für das, was zum Beispiel (Fridericianum 1. Stock) an gedanklicher und visueller Strenge in der Sektion Concept-Art geboten wird; oder für die physisch-psychischen Wirkungen, die von den Werken wie der Eisenplatten-Konstruktion Richard Serras und der elliptischen Holzkonstruktion Bruce Naumanns ausgehen." (36)

Diese von den Kritikern gemeinte Aufmerksamkeit gehört, das ist unschwer zu erkennen, zum Komplex der kontemplativen Rezeption. Mit ihr verbinden sie oft magisch-religiöse Rudimente der Kunst; sie sprechen dann von "Meditationsgegenständen", vor denen man über verschiedene metaphysische "Botschaften" meditieren kann. (37) Aufmerksamkeit könnte man den säkularisierten und aufgeklärten Teil der Kontemplation nennen, denn sie wird mit den 'geistigen Nuancen' und der 'gedanklichen Strenge' des Kunstwerks verbunden.

Zur näheren Beschreibung der Aufmerksamkeit ziehe ich die Erkenntnisse, die Benjamin von der taktischen und Lukács von der optischen Wahrnehmung gewonnen haben, heran. Benjamin beschreibt die Entwicklung der taktischen Wahrnehmung anhand der Rezeption von Architektur: sie stellt einen Sonderfall der bildenden Kunst dar, denn Architektur wird taktisch (durch Gebrauch) und optisch aufgenommen.

(35) (AV) FAZ 19

(36) (AV) Zeit 30.2, S. 2

(37) vgl. XIII. BOTSCHAFT

Das Besondere der taktischen Rezeption ist, daß sie den Menschen befähigt, durch Gewöhnung die vorher schwierigen und zeitraubenden Aufgaben der Wahrnehmung schließlich beiläufig und schnell zu bewältigen. Diese Gewöhnung kommt der Zerstreuung entgegen, die der heutige Mensch sucht und braucht als Ausgleich für die anstrengende Aufmerksamkeit, die täglich von ihm gefordert wird, bei der Arbeit, im Straßenverkehr etc. "Gewöhnen kann sich auch der Zerstreute. Mehr: Gewisse Aufgaben in der Zerstreuung bewältigen zu können, erweist erst, daß sie zu lösen einem zur Gewohnheit geworden ist. Durch die Zerstreuung, wie die Kunst sie zu bieten hat, wird unter der Hand kontrolliert, wieweit neue Aufgaben der Apperzeption lösbar geworden sind." (38)

Zur Gewohnheit kann aber auch die Aufmerksamkeit, das Gegenstück der Zerstreuung werden. Die simplen Ausdrücke, die Lukács anführt: "Ich bin ganz Auge", "Ich bin ganz Ohr" verdeutlichen, daß sich der Mensch im Alltag einem Gegenstand oder Vorgang ganz konzentriert zuwendet, um ihn intensiv wahrzunehmen. Diese Aufmerksamkeit ist aber, wie Lukács am Beispiel eines Jägers zeigt, vorübergehend: "wenn der Jäger sein Ohr auf die Erde legt, um das Nahen einer Herde zu vernehmen, löst unmittelbar nach dem Bewußtwerden der Tatsache das Gesicht etc. die führende Rolle des Gehörs ab." (39) D.h. der Mensch wendet sich, nachdem er sich aufmerksam auf einen Eindruck konzentriert hat, wieder der Welt zu und läßt der aufmerksamen Rezeption eine zielstrebige Aktion folgen.

Die Aufmerksamkeit, die die Kritiker meinen, unterscheidet sich wesentlich in zwei Punkten:

(38) (LV) Benjamin, 1963, S. 47. Daß er die Architektur als Beispiel wählt, begründet Benjamin einleuchtend damit, daß sie eine Kunstform ist, die "die Menschheit seit ihrer Urgeschichte" begleitet. ebd. S. 46

(39) (LV) Lukács, Bd. 2, S. 186

Erstens lassen sie, was Lukács auch an Konrad Fiedler kritisiert, "den Akt des Ausgangs, das Zusammenziehen und die Konzentration der Aufnahme der Welt, perennieren ... und (reduzieren) die ganze Frage des homogenen Mediums auf diesen Akt." (40) Auch in den Artikeln bleibt die Aufmerksamkeit ein verkürzter und einseitiger Prozeß: der aufmerksame Betrachter bleibt passiv, er läßt auf sich wirken, ohne daß seine aufmerksame Betrachtung irgendwelche Folgen oder Konsequenzen hätte. Er ist, wie Brecht treffend formuliert hat, "ein Opfer der Einbeutung." (41) D.h. hier, der Betrachter, der nur aufmerksam vor einem Kunstwerk verharret, bleibt selbst wirkungslos. Seine Aufmerksamkeit wird nur dadurch aufgelöst, daß er weitergeht und sich dem nächsten Objekt zuwendet.

Hier treten nun dieselben Fragen wie oben auf: sind die Kunstwerke heute fähig, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu ziehen? (Das wird von den Kritikern vorab positiv beantwortet.) Sind sie fähig, die Voraussetzungen zu einer, der zielstrebigsten Aktion im Alltagsleben vergleich-

(40) (LV) Lukács, Bd. 2, S. 193. Er schließt die berechnete Frage an: "Wenn schon in der Alltagspraxis eine Arbeitsteilung der Sinne entsteht, so daß wir in ganz selbstverständlicher Weise Eigenschaften der Dinge spontan-visuell wahrnehmen, die ursprünglichen Tastempfindungen waren... - wie könnten wir dann im Ästhetischen bei dem bloßen Akt der Reduktion der Aufmerksamkeit auf das homogene Medium stehenbleiben?"

(41) (LV) Brecht, S. 169. Der Dreigroschenprozeß. Diese Einbeutung begründet er damit, daß "der der kapitalistischen Produktionsweise eigentümliche scharfe Gegensatz zwischen Arbeit und Erholung () alle geistigen Betätigungen in solche, welche der Arbeit, und solche, welche der Erholung dienen (trennt), und macht aus letzteren ein System zur Reproduktion der Arbeitskraft. Die Erholung ist im Interesse der Produktion der Nichtproduktion gewidmet ... Der Fehler liegt nicht darin, daß die Kunst so in den Kreis der Produktion gerissen wird, sondern darin, daß dies so unvollständig geschieht, und daß sie eine Insel der 'Nichtproduktion' schaffen soll. Wer sein Billett gekauft hat, verwandelt sich vor der Leinwand in einen Nichtstuer und Ausbeuter."

baren ästhetisch-pragmatischen Wirkung zu schaffen? Und umgekehrt gefragt: Ist das Publikum in der Lage, aufmerksam zu sein? (Das wird von den Kritikern negativ beantwortet; bzw. sind nur Kritiker und Kenner dazu in der Lage.) Und kann es aus seinem Umgang mit Kunst Konsequenzen ziehen?

Um die Aufmerksamkeit in Beantwortung dieser Fragen näher zu erläutern, sei noch ein anderes Beispiel behandelt. Bei Franz Eberhard Walther, der mit einem seiner Stoff-Objekte auf der d 5 vertreten war, beobachteten die Kritiker wieder nur,

"wie sein Versuch, Zuschauer Stoffobjekte benutzen zu lassen, in Fetzen ging. Da ihnen nicht klar wurde, wo ihre Möglichkeiten lagen, standen sie erst kichernd herum, dann hilflos und bald wütend.

Sie trauten dem Frieden nicht, da wollte man doch etwas von ihnen, etwas, wofür sie auch noch sieben Mark bezahlt hatten." (42)

Was den Kritiker wieder blindlings dem Publikum, seinem Stumpfsinn und seiner Naivität ankreidet, begründet Walther selbst richtig im Alltag dieser Menschen:

"Wenn sie selbst etwas tun müssen, fängt das große Fragen an. Im täglichen Leben dürfen sie nur noch reagieren, nicht aber selbst eingreifen. So ist die Fähigkeit, sich wirklich zu entscheiden, kaum noch vorhanden." (43)

Der Kritiker geht also weder auf das Publikum, noch auf den Künstler ernsthaft ein. Er wird daher weder das Publikumsverhalten, noch das Stoff-Objekt von Walther einleuchtend kritisieren können. Und so kann er nicht einsehen, daß die dort entwickelte Aufmerksamkeit und Aktivität Selbstzweck sind. Walther, der zumindest erkennt, daß die Menschen im Alltag nur reagieren dürfen, wird diesen Menschen nicht weiterhelfen, wenn er sie auf der documenta zu ästhetischem Handeln auffordert. Denn die Aufmerksamkeit bleibt im ästhetischen Rahmen stecken und hat "kei-

(42) (AV) Zeit 30.2, S. 9

(43) zit. ebd.

nerlei Auswirkungen auf die Aktivitäten desselben Menschen außerhalb des gesteckten Rahmens ... der Versuch, die Isolation durch Publikumsbeteiligung aufzuheben, scheitert: die Isolation der Kunst schließt die Isolation des an Kunst partizipierenden Publikums ein." (44)

Damit sind wir beim zweiten Gegensatz, in dem die Aufmerksamkeit der Kritik zu der oben entwickelten steht: sie ist, wozu Benjamin die kontemplative Versenkung verkommen sah, asozial. (45) Auch in der aufmerksamen Betrachtung ist der Rezipient allein und isoliert wie im Gebet, er ist von der die Isolation und Aufmerksamkeit auflösenden Aktion abgeschlossen. Diese Aktion ist nicht damit ausgelöst, daß ich z.B. auf der documenta nach der aufmerksamen Betrachtung eines Objektes der Konzept-Kunst zum nächsten weiterwandere, wie es die Kritiker glauben machen wollen.

Aktion, als Auflösung der Aufmerksamkeit, meint Rilkes "Du mußt dein Leben ändern!". Denn es entsteht "hier nur ausnahmsweise ein unmittelbares Fördern oder Hemmen einzelner bestimmter praktischer Aufgaben. Selbst wo Kunstwerke im gesellschaftlichen Leben eine derart wichtige Rolle gespielt haben - es genügt an die Marseillaise, an den Roman Beecher-Stowes zu erinnern -, zeigt eine nähere Betrachtung sogleich die Eigenart ihrer Wirkung: sie rufen in den Menschen Leidenschaften hervor, geben diesen bestimmte In-

- (44) (LV) Damus, S. 114. Damus bespricht eine Kreuzkonstruktion aus Nessel von 1968 von F. E. Walther, die auch mit Publikumsbeteiligung zu realisieren ist.
- (45) (LV) Benjamin, S. 43. vgl. auch S. 62, Anm. 26: das theologische Urbild der Kontemplation ist das "Bewußtsein, allein mit Gott zu sein. An diesem Bewußtsein ist in großen Zeiten des Bürgertums die Freiheit erstarkt, die kirchliche Bevormundung abzuschütteln. In den Zeiten des Niedergangs mußte das gleiche Bewußtsein der verborgenen Tendenz Rechnung tragen, diejenigen Kräfte, die der einzelne im Umgang mit Gott ins Werk setzt, den Angelegenheiten des Gemeinwesens zu entziehen."

halte, bestimmte Richtungen usw., wodurch dann die Menschen fähig werden, praktisch in das gesellschaftliche Leben einzugreifen, für oder gegen bestimmte gesellschaftliche Tatsachen zu kämpfen." (46)

Asozial ist die aufmerksame Betrachtung auch, weil sie die gesellschaftlichen Rückbezüge nicht einschließt, oder weil die Kunstwerke nicht in diesem Zusammenhang stehen.

- IX. Die FREIHEIT der Kunst ist Voraussetzung, um sie von allen Zwecken loszusagen und die Autonomie der Kunst zu rechtfertigen. Wenn die Kunstkritik heute von der Freiheit der Kunst spricht, dann ist es noch die, von der Schiller im neunten Brief zur ästhetischen Erziehung des Menschen schreibt: "Von allem, was positiv ist und was menschliche Konventionen einführt, ist die Kunst, wie die Wissenschaft losgesprochen, und beide erfreuen sich einer absoluten Immunität von der Willkür des Menschen." (1)

Von hier aus wird die Freiheit der Kunst erklärt als:

"die Zweckfreiheit der Kunst" (2),

der "Freiheitsanspruch des Künstlers gegenüber dem Sujet" (3)

"die Freiheit der Kunst gegen autoritäre, restriktive Maßnahmen des Staates" (4),

"die Freiheit des Künstlers" (5),

"eine Freiheit nach vorn" (6) usw.

Um diesem Reich der Freiheit gerecht zu werden, denkt man sich schließlich auch die documenta und ihren Ausstellungs-

(46) (LV) Lukács, Bd. 2, S. 191

(1) (LV) Schiller, S. 101

(2) (AV) Welt 11

(3) (AV) Zeit 30.4, S. 16

(4) (AV) Zeit 12.1

(5) (AV) FAZ 4

(6) (AV) FAZ 3

ort, "das Museum Fridericianum... als ein Labyrinth der Freiheit." (7)

Ich habe diesen Katalog von Freiheiten sortiert, um die einzelnen Aspekte näher untersuchen zu können:

da ist zunächst eine allgemein gehaltene Freiheit der Kunst:

"Ihr dominierendes Kennzeichen ist die Freiheit, eine zuweilen atemberaubende Freiheit, die sich immer an der Grenze zum Scheitern bewegt und allein am eigenen Gewissen ihren Halt findet." (8)

Dazu zählt auch die Vorstellung Werner Haftmanns, über die er in der Eröffnungsrede zur d 2 sprach:

"Sinnt man dieser der modernen Kunst gegebenen Freiheit ein wenig nach, so erkennt man, daß sie wesentlich eine 'Freiheit nach vorn' ist." (9)

Diese Aussagen sind so allgemein, daß kaum etwas Belegbares dafür gehalten werden kann; sie sind auch so ungenau, daß man noch nichts dagegen sagen kann.

Konkreter wird der Freiheits-Begriff, wenn er zweitens als **Z w e c k f r e i h e i t** definiert ist:

"Da wird seit Jahr und Tag die Freiheit der Kunst gegen autoritäre, restriktive Maßnahmen des Staats verteidigt, obgleich dieser Staat, spricht die Bundesrepublik, an Korrektheit und Liberalität, was sein Verhalten gegenüber der Bildenden Kunst betrifft, wenig zu wünschen übrig läßt." (10)

Diese Freiheit gegenüber staatlichen Eingriffen und anderen außerkünstlerischen Funktionen ermöglicht erst Kunst als 'Kunst' im Sinne der Kritik, auch im Sinne Harald Szeemanns, der in einem Interview behauptet, daß

"die Zweckfreiheit der Kunst die einzige Überlebenschance für die Kunst darstellt." (11)

Diese Zweckfreiheit, das ergibt sich aus dem weiteren Zusammenhang des Artikels, begründet eine absolute Autonomie

(7) (AV) Welt 2

(8) (AV) Welt 2

(9) (AV) FAZ 3

(10) (AV) Zeit 12.1

(11) (AV) Welt 11

der Kunst. D.h. es wird "ein Zurück zum L'art-pour-l'art-Standpunkt" verzeichnet, der Rückzug "in den Kunstkontext" angetreten und ein ganz "selbstverständliches Sichbewegen im Kunstkontext" festgestellt. Diese Freiheit wird dann vor allem gegen gesellschaftliche Funktionen und politische Interessen verteidigt. Auf die Frage:

"Sie sprechen von einem 'Hingehen zur Kunst'. Heißt das - entgegen der ursprünglichen Konzeption - ein 'Weggehen von der Politik'?"

antwortet Szeemann:

"Ich glaube, die ganze politische Diskussion um die Kunst hat sich selber ad absurdum geführt."

Deshalb versteht er, daß die jüngeren Künstler

"sich keinen Deut um die gesellschaftliche Relevanz ihrer Werke (scheren)."

Daß diese Meinung eher und entschiedener die der Kritiker ist, zeigt die Reaktion, die das Dementi dieses Interviews von Szeemann hervorrief (12). Denn es sind vor allem die Kritiker, die die Kunst von gesellschaftlichen Funktionen frei sehen, und deren Beifall deshalb auch Szeemanns Antwort auf eine andere Frage galt, die die Aufgaben und Ziele einer Kunstaussstellung betraf:

- (12) In einem "Offenen Brief in Sachen Kunst und Politik" schreibt Willi Bongard u.a.: "... an der Klarheit und Eindeutigkeit Ihrer Formulierungen schien mir und anderen kein Zweifel möglich. Um so überraschender kam die an ein Dementi grenzende Feststellung Ihres Mitarbeiters Prof. Hans Heinz Holz auf der letzten Kasseler Pressekonferenz, es habe sich bei diesem Gespräch um 'mißverständliche' und 'unglückliche' Formulierungen gehandelt... Bitte erklären Sie mir, wie ich das seltsame Schauspiel eines öffentlichen Widerrufs Ihrer grundsätzlichen Äußerungen zu verstehen habe! Die Öffentlichkeit hat, meine ich, ein Anrecht darauf zu erfahren, ob Sie innerhalb der letzten sechs Wochen einen Gesinnungswandel durchgemacht haben, oder ob Sie es womöglich unter Druck (von welcher Seite?) vorziehen, mit Ihrer Überzeugung hinterm Berge zu halten?" (AV) Welt 13

"Eine Kunstaussstellung kann weder einen Beitrag zum Aufbau einer sozialistischen noch einer kapitalistischen Gesellschaft leisten, sondern kann nur in einer solchen stattfinden."

Das stimmt nur teilweise, denn Kunst kann ihren ganz besonderen Beitrag auf ihre ganz besondere Art und Weise leisten, indem sie das Bild einer besseren Gesellschaft entwirft, das wiederum den Menschen als Ziel dienen kann. Aber selbst das negieren die Kritiker noch: ihnen sagt die moderne Malerei z.B. vieles, "nicht aber ob der Maler ein demokratisches oder absolutistisches Regime herbeiführen will, oder ob er für Sozialisierung oder freie Volkswirtschaft ist, für Ab- oder für Aufrüstung..." (13)

Ein derart vulgäres Verständnis von Parteilichkeit spricht zunächst nicht gegen die Kunst, sondern gegen die Kritiker. Sie können anscheinend politische oder andere Aussagen einem Kunstwerk erst dann entnehmen, wenn sie in Begleittexten abgedruckt sind, oder das Parteibuch des Künstlers mitausgestellt ist. (14) Mit Sicherheit enthält aber jedes Kunstwerk, das je hergestellt oder je auf einer documenta ausgestellt wurde, auch wenn es noch so unpolitisch ist, politische Tendenzen. (15)

Der dritte Punkt im Katalog der Freiheiten ist die **F r e i h e i t d e s K ü n s t l e r s**. Über den Künstler unserer Zeit und sein Werk liest man z.B.:

"Was rein geistig geboren war, auch wenn es Protest gegen die ständig neue Verwundung der Welt ist, sieht sich

(13) Franz Roh, in: (LV) Kommentare... Nr. 2, S. 27

(14) Wie platt dieses Verständnis ist, verdeutlicht auch ein Satz von Brecht, den er an die Maler richtet: "Wenn ihr gefragt werdet, ob ihr Kommunisten seid, so ist es besser, wenn ihr zum Beweis eure Bilder als eure Parteibücher vorzeigen könnt." (LV) S. 269

(15) Diese pauschale Feststellung muß selbstverständlich an jedem Kunstwerk neu begründet werden. vgl. z.B. VII. GESTALTETHEIT: Jasper Johns etwa kann man (im Gegensatz zu Kienholz) Parteinahme für das USamerikanische System nachweisen.

plötzlich als Ware. Es ist der Zoll mit welchem die Freiheit des Künstlers bezahlt werden muß." (16)

In diesen beiden Sätzen werden gleich vier Tatbestände auf den Kopf gestellt:

einmal ist kein Kunstwerk eine "rein geistig(e)" Geburt. Um überhaupt Kunstwerk zu werden, um haptisch und optisch wahrgenommen werden zu können, muß es sich in irgendeiner Form materialisieren. Es entspringt auch nicht dem 'reinen Geist' des Künstlers, der das Kunstwerk außerdem praktisch herstellen muß. (17)

Dann ist zum anderen der Gegensatz vom Kunstwerk als "Protest gegen die ständig neue Verwundung der Welt" zum Kunstwerk "als Ware" eine Fiktion. In Umkehrung würde das ja bedeuten, daß die Ware eine ständige Verwundung der Welt ist. Tatsächlich aber ist nicht die Ware das prinzipielle Übel, sondern eine bestimmte Wirtschafts- und Gesellschaftsformation, die den üblen Warencharakter hervorbringt.

Und außerdem wird das Kunstwerk nicht "plötzlich" zur Ware, so wenig wie die Gesellschaft, in der es einen warenähnlichen Charakter annimmt, auf einmal zur warenproduzierenden Gesellschaft wurde. Sie hat sich in einem jahrhundertlangen Prozeß entwickelt, in dem die ökonomische Grundlage mehr und mehr auch den Bereich der Kunst beeinflußt.

Schließlich kann auch die Freiheit des Künstlers nicht vom Warencharakter des Kunstwerks garantiert werden, Dieser bestätigt im Gegenteil die Unfreiheit des Künstlers, der sich die Bedingungen, unter denen er arbeitet, nicht selbst gewählt hat. Er muß unter unmittelbar vorgefundenen und überlieferten Umständen produzieren und unter dem Zwang dieser Umstände verkaufen. D.h. so wenig er in Freiheit produziert, so wenig kann er die Bedingungen seiner

(16) (AV) FAZ 4

(17) vgl. X. INTELLIGENZ

Produktion und des Verkaufs selbst bestimmen. Aus der Sicht des Künstlers sieht die Freiheit dann so aus:

"Störend empfinde ich, was vor dem Machen, aufs Machen hin, vom Markt festgelegt wird: Format, Technik, Regale, Verträge, Kassetten, So-Tun-Bütten, laufende Meter und Daten, Punktsysteme und andere Systeme." (18)

Weil die Kritiker von diesen praktischen und derart 'banal' Fragen absehen, können sie ihre Freiheiten proklamieren. Sie müssen dabei den Zwang der Umstände entweder verleugnen oder aber die Umstände anders deuten.

Daß sie beides tun, will ich am Beispiel "200 000 cubic feet Package" von Christo, das auf der d 4 zu sehen war, nachweisen. Für dieses Objekt hat Christo zunächst verschiedene Materialien wie Plastik, Seile, Polyäthylen, Helium usw. benötigt, die er selbst nicht herstellen kann und also kaufen mußte; außerdem war er auf die Hilfe eines Ingenieurs angewiesen, den er auch bezahlen muß. Die Gesamtkosten des package-Objekts beliefen sich auf 34 000 Dollar.

Freiheit würde hier finanzielle Unabhängigkeit heißen, damit der Künstler die Kosten selbst tragen kann und so von keinen Weisungen abhängig ist. Und tatsächlich unterstellt ein Kritiker, um in diesem Sinne Christos Freiheit zu dokumentieren, daß er diese 34 000 Dollar

"größtenteils aus eigener Tasche bezahlt hat" (19).

Das ist aber eine schlichte Lüge, denn in Wahrheit haben zwei amerikanische Firmen (die 'Polyethylene Raven Industrie', North Dakota und die 'Helium Air Company', Texas) 30 000 Dollar (also vermutlich das Material) gestiftet und die documenta den Rest aus Steuergeldern bezahlt. Christo ist also nicht nur von der documenta, sondern auch

(18) H.A.P. Grieshaber, in: Kommentare... Nr. 1, (LV) S. 32

(19) (AV) Zeit 20

von der Industrie abhängig. Dieser Sachverhalt hört sich in einem anderen Artikel so an:

"Er kann schlicht und einfach nur dort arbeiten, wo entsprechende Industrien für seine Konstruktionen ihm Material, Ingenieure technische Daten liefern." (20)

So "schlicht und einfach" bleibt es nur nicht. Denn wie kommt z.B. der - vorsichtig gerechnet - siebenfache Preis dieses Objekts zustande, das nämlich für DM 800 000 zum Verkauf angeboten wurde? Und wer hat den Preis für die Mini-Multiples bestimmt, die ein Jahr später von einer Kölner Galerie für DM 2 800 verkauft wurden? (21)

Hier zeichnet sich schon ein weiteres Abhängigkeitsverhältnis ab. War Christo in Hinsicht auf die 34 000 Dollar von den amerikanischen Firmen und zu einem geringeren Teil auf die Steuergelder angewiesen, dann gerät er jetzt in die Abhängigkeit des Kunstmarktes und des Galeristen. Ein Kritiker vermerkt dazu:

"Man wird es dem Künstler schwerlich verdenken können, wenn er die Erinnerung an die - nach Metern - zweifellos 'größte Skulptur des Jahrhunderts' wachzuhalten und die Kosten (von rund 125 000 Mark) für die Herstellung und Errichtung seines Monuments ... wieder hereinzubringen versucht." (22)

Diese Darstellung ist aber so oberflächlich, daß sie die wahren Hintergründe und Tatsachen verdecken kann. Denn das Original wird zu einem Preis angeboten, der die Herstellungskosten um das Siebenfache übersteigt; und der Preis für das Multiple 'Package' ist so aus der Luft gegriffen, daß selbst die Kritiker von einem "Schönheitsfehler" sprechen. Beide Verkaufsgeschäfte werden also angestrebt, um Profit zu machen, und nicht um Kosten zu decken, wie der Kritiker behauptet. Und diesen Profit ma-

(20) (AV) Zeit 10

(21) Der Besitzer dieser Galerie "Der Spiegel" ist Hein Stünke, Mitglied des documenta-Rats. So ein Zufall...

(22) (AV) Zeit 20

chen meistens oder mit höherem Anteil nicht die Künstler (es gibt natürlich Ausnahmen), sondern die Händler und Sammler und Galeristen und Spekulanten, gegen die der einzelne Künstler machtlos ist. Er ist lediglich der Life-rant von Produkten in einer Großorganisation, die Gehlen als "sekundäre Institutionalisierung" bezeichnet hat: "Den Kern dieser Institution bildet der Handel, mit ihm kooperieren die Museumsdirektoren, die Sammler, die risikofreudigen Gelegenheitskäufer und Spekulanten, die Kreuzungen zwischen diesen Kategorien und schließlich das gesamte Kunst-Publikationswesen: Verlage, Zeitschriften, Bücher, Kritikern, Reproduktionsgewerbe usw." (23) Die Freiheit des Künstlers erscheint in dieser Institution unter einem ganz anderen Licht, von dem aber die Kunstkritiken nicht berührt sind.

Sie gestehen dem Künstler im Gegenteil noch eine weitere Freiheit zu, die gegenüber dem Sujet, zu der es im Zusammenhang mit dem Foto-Realismus (d 5) heißt:

"Der Künstler verzichtet auf seinen Freiheitsanspruch gegenüber dem Sujet, er begibt sich, und zwar freiwillig, ohne daß ihn außerkünstlerische Instanzen, der Staat, die Partei, die Ideologie dazu gezwungen hätten, in die Abhängigkeit von der Kamera, die seine kreativen Möglichkeiten ausschaltet." (24)

Diese Abhängigkeit von der Kamera ist hier aber künstlich aufgebaut: die Kamera ist wie jede Technik nur ein Instrument, das bedient wird. Und die Foto-Realisten haben entweder selbst fotografiert oder die Foto-Vorlagen selbst ausgewählt. (25) In dieser Hinsicht haben sie ihr Subjekt also frei gewählt. Die Kritiker setzen sich mit ihrer falschen Darstellung dem Verdacht aus, daß sie damit von

(23) Arnold Gehlen, Zeitbilder, zit. nach (LV) Holz, 1972, S. 65

(24) (AV) Zeit 30.4, S. 16

(25) Chuck Close steht stellvertretend für die Foto-Realisten: "Und er interessiert sich nur für das, was er genau kennt, um es immer noch besser zu kennen. Er porträtiert nur seine Freunde." ebd. S. 10

Überlegungen ablenken, ob die Künstler indirekt doch zum Griff nach der Kamera oder zur Auswahl eines beliebigen Gegenstandes gezwungen werden. Nicht vom Staat und nicht von der Partei, sondern vom Markt, der ständig Neues fordert. Keine neuen Sujets, sondern andere Formen und Techniken.

Gemäß dem Motto, daß die Kritik eine "Kunst über Kunst" (26) sei und also die gleichen Ansprüche stelle, ist schließlich noch von der F r e i h e i t d e r K r i t i k die Rede. Ein Kritiker rühmt z.B. den anderen: "Ist er doch im vollen Besitz seiner Freiheit, von niemandem abhängig und von keiner Macht und keinem Vorurteil geplagt. Er ist als Kritiker ein freier Mann zwischen vielen, die unfrei sind, ohne es zu wissen." (27)

Was an diesen Sätzen zuerst auffällt ist die Selbstsicherheit, mit der von der Freiheit, die auch noch als Privileg bestätigt wird, gesprochen wird. "Dieses Gerede über Freiheiten, Privilegien", schrieb Voltaire einmal, "setzt Unterwerfung voraus. Freiheiten sind Ausnahmen von der allgemeinen Sklaverei." (28) Der Kritiker ist eine kleine Ausnahme. (29)

(26) s. VII. GESTALTETHEIT, Anm. 8

(27) Friedrich Sieburg über Günter Blöcker, in: (LV) Hamm (ed.), S. 25

(28) zit. nach (LV) Marx/Engels, Bd. 1, S. 144

(29) "Klein" nenne ich diese Ausnahme, weil der Kritiker, wie Hamm schreibt, im Besitz "jenes Minimum(s) an Freiheit (ist), das jene, die gezwungen sind, körperlich zu arbeiten, noch nicht einmal haben - ob sie nun wissen, daß sie unfrei sind oder nicht. Das Wissen über diesen Zustand zu haben, wäre ja schon ein Quantum Freiheit. Blöcker ist also z.B. immerhin so frei, seinen Wohnort von Berlin in die Heide verlegen zu können, immer vorausgesetzt, daß er auch weiterhin regelmäßig in großen westdeutschen Blättern Bücher in der bisher geübten Weise rezensiert." (LV), Hamm, S. 26, Hamm, Der Großkritiker. Daß dies prinzipiell auch für die Kunstkritiker zutrifft, versteht sich von selbst.

Was an diesen Sätzen falsch ist, gleicht in etwa dem, was auch an der Freiheit der Kunst und des Künstlers Schein ist. Denn damit eine Kritik in den Verkehr kommt, muß sie geschrieben und bezahlt, gedruckt und verkauft werden; damit sie geschrieben wird, muß ihr Verfasser in besonderem Maße lesen und schreiben gelernt und sich in besonderem Maße über Kunst informiert haben, d.h. der Kritiker muß sich ein bestimmtes Maß an Bildung und Wissen angeeignet haben. Dazu bedarf es Einrichtungen, die der Kritiker nicht geschaffen hat und die ihm auch nicht gehören. Um überhaupt seinen Beruf ausüben und zu Geld kommen zu können, muß er sich an die wenden, die im Besitz jener Einrichtungen und im Besitz von Geld sind.

Wenn die Kritiker trotzdem auf der Freiheit der Kritik beharren, wie sie sie verstehen, dann kommt das daher, daß sie sich wie "die meisten unserer Literaten () in einem sehr befriedigendem Irrtum über ihre Stellung zur Gesellschaft (die sie als ein Ganzes ansehen) (befinden): Sie halten sich für unabhängig, sofern es nicht die Abhängigkeit eines Führers von den Geführten wäre, schlimmstenfalls für den 'Ausdruck' der '(unteilbaren) Gesellschaft'. Sie halten sich für die Avantgarde, für (wenigstens geistig) Herrschende, glauben an ihren Einfluß und vor allem an die Möglichkeit, sich Informationen zu verschaffen. Das kommt, weil sie nicht wissen, was ihre Funktion als Kopfarbeiter ist, die keine Produktionsmittel haben. (Weil sie scheinbar keine brauchen, meinen sie, dies sei so, als ob sie keine nicht hätten.)" (30)

Um diese Irrtümer richtigzustellen, muß ich kurz auf die historischen Zusammenhänge eingehen, in denen sich Wirklichkeit und Ideologie der Freiheit entwickelt haben.

"Die freie Mitteilung der Gedanken und Meinungen ist eines

(30) (LV) Brecht, S. 115. Aufgaben neuer soz(iologischer) Kritik.

der kostbarsten Rechte des Menschen", heißt es in der französischen Verfassung von 1791 (31), die hier als Beispiel für die allgemeinen Bestrebungen jener Zeit zitiert wird, die zur Etablierung und Sanktionierung der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer rechtsstaatlichen Ordnung beitrugen. "Jeder kann mithin frei sprechen, schreiben, drucken..." Das wurde vorher schon in den Salons und kunst- und kulturkritischen Journalen getan, so daß man von einer Vorbereitung der bürgerlichen Öffentlichkeit auf politischer Ebene durch das "literarische Rasonement" (32) sprechen kann. Dieser Prozeß findet auch in den Zeitungen von damals seinen Niederschlag: der "Teutsche Merkur" z.B., der seit 1772 von Wieland in Weimar herausgegeben wurde, stellte sich als Zeitschrift "für Politik, Literatur und Kunst" begründet, vollkommen auf Politik um.

Dafür wurde wenig später der Tradition der Kunstkritik in der Tageszeitung eine neue Richtung gegeben. Im Pariser "Journal des Débattes et des Décrets" erscheint im Jahre 1800 eine Theaterkritik des Abbé Julien Louis de Geoffroy "durch einen dicken schwarzen Strich vom übrigen redaktionellen Teil getrennt. Das Feuilleton 'unterm Strich' war geboren." (33) Während in den Journalen und moralischen Wochenzeitschriften neben Literatur- und Kunstkritik immer auch die Literatur und bildende Kunst

(31) Mit dieser Verfassung wurde die 'Declaration des Droits de l'Homme et du Citoyen' von 1789 ergänzt. In (LV) Habermas, S. 91

(32) Ausführlicher beschreibt Habermas diesen Prozeß, "in dem die obrigkeitlich reglementierte Öffentlichkeit vom Publikum der rasonnierenden Privatleute angeeignet und als Sphäre der Kritik an der öffentlichen Gewalt etabliert wird, vollzieht sich als Umfunktionalisierung der schon mit Einrichtungen des Publikums und Plattformen der Diskussion ausgestatteten literarischen Öffentlichkeit." (LV) Habermas, S. 69

(33) (LV) Koszyk/Pruys, S. 105, Stichwort: Feuilleton

selbst zu Wort gekommen waren, wird ab jetzt in den Tageszeitungen nur noch die Kritik gedruckt, und damit die Voraussetzung für die spezielle Kunstkritik und den spezialisierten Kritiker geschaffen.

Solange die Zeitungen noch nicht als nur private Unternehmen geführt wurden, wie es die Entwicklung im 19. Jahrhundert mit sich brachte, konnten die Journalisten sich jene Freiheit bewahren, die die Diskussion unter Privatleuten ausgezeichnet hatte. (34) Aber schon seit den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts nimmt die Presse mehr und mehr kommerziellen Charakter an (35); dadurch geraten gleichzeitig auch die Redaktionen unter den zunehmenden Druck privater Interessen.

(34) Diese Freiheit wird in einer Reihe gemeinsamer institutioneller Kriterien der zum Publikum versammelten Privatleute deutlich, die Habermas aufzählt: erstens meint "die Parität, auf deren Basis allein die Autorität des Arguments gegen die der sozialen Hierarchie sich behaupten und am Ende durchsetzen kann, ... im Selbstverständnis der Zeit die Parität des 'bloß Menschlichen' ... die Privatleute bilden das Publikum nicht nur in dem Sinne, daß Macht und Ansehen der öffentlichen Ämter außer Kraft gesetzt sind; auch wirtschaftliche Abhängigkeiten dürfen im Prinzip nicht wirksam sein; Gesetze des Marktes sind ebenso suspendiert wie die des Staates." Drittens führt Habermas die prinzipielle Unabgeschlossenheit des Publikums an: "Die diskutablen Fragen werden 'allgemein' nicht nur im Sinne ihrer Bedeutsamkeit, sondern auch der Zugänglichkeit: alle müssen dazugehören k ö n n e n." (LV), S. 52 f.

(35) Diese Entwicklung ist in etwa ablesbar am Anzeigen-geschäft: "Im 18. Jahrhundert nahmen Geschäftsanzeigen in den Annoncen- oder Intelligenzblättern nur etwa ein Zwanzigstel des Raums ein; überdies bezogen sie sich fast ausschließlich auf Kuriosa, auf Waren außerhalb des üblichen Geschäftsverkehrs. Der regelte sich noch weitgehend face to face; der Wettbewerb verließ sich weithin auf Mundpropaganda. Um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts entstehen Annoncenexpeditionen auf der Basis der Geschäftsreklame... Eine enge Zusammenarbeit mit der Presse führte vielfach dazu, daß die großen Werbeagenturen

Mit dem Übergang zum Hochkapitalismus, nachdem die Herstellung der Zeitung durch neue Maschinen (36) revolutioniert worden war, verändert sich die Struktur der Presse grundlegend, und nun verkehrt sich auch das Verhältnis zwischen Zeitung und Leserschaft. Denn die Presse, die vorher den Privatleuten die Möglichkeit bot, ihre Meinung öffentlich zur Diskussion zu stellen, diese Presse bietet jetzt umgekehrt ihren Lesern die Möglichkeit, sich erst eine Meinung bilden zu können. Das bedeutet für die Kunstkritik: der Kritiker, der vorher als Sprachrohr des Publikums verstanden wurde, der die Interessen und Meinungen der Privatleute vermittelte, dieser Kritiker wird jetzt umgekehrt zum Sprachrohr der Kunst und Kritiker des Publikums. (37)

Gegenteiliges behaupten eigentlich auch die Verleger heute nicht, wenn sie vom "öffentlichen Auftrag" zur Information und Meinungsbildung reden, den ihnen das Grundgesetz in Artikel 5 erteilt. Aber die konkrete Auslegung dieses Artikels über die freie Meinungsbildung lautet, "daß jeder, der will und k a n n, eine Zeitung oder Zeitschrift herausgeben darf..." (38) Eine Zeitung herausgeben zu können, setzt Mittel voraus, die nur die wenigsten haben oder sich beschaffen können. Wer kein Kapital besitzt, kann auch in

Anzeigenraum im Abonnement aufkaufen und so einen wichtigen Teil der Presse überhaupt unter ihre Kontrolle zu bringen. "Habermas (LV), S. 227

In noch größerem Maße als dieser kommerzielle Charakter, der "von außen" kommt, wirkt aber die eigene, nach ökonomischen Gesichtspunkten eingerichtete Struktur der Zeitung, denn die Zeitung ist in erster Linie ein Wirtschaftsunternehmen.

- (36) Dazu zählen u.a. der Telegraph (1848), die Rotationsmaschine (1872), das Telefon (1880) und die Setzmaschinen (1884).

- (37) vgl. (LV) Damus, S. 168

- (38) Jürgen Binkowski, Das Verhältnis Verleger - Redakteur. zit. nach (LV) Berliner Autorenkollektiv..., S. 33

diesem Sinn nicht von der Pressefreiheit Gebrauch machen. Welchen Sinn soll dann ein Recht haben, bei dem schon vorher klar ist, daß es die wenigsten jemals in Anspruch nehmen können? (39)

Zum anderen steht dem sog. öffentlichen Auftrag ein sehr privates Interesse entgegen, das man zunächst nicht hinter dem arglosen Bekenntnis vermutet, "auch ein Zeitungshaus ist ja zunächst einmal ein Wirtschaftsunternehmen." (40) Aber damit so ein Wirtschaftsunternehmen existieren kann, muß es "wettbewerbsfähig" und "wirtschaftlich tragfähig" sein, d.h. es muß der harten Konkurrenz gewachsen, und am Gewinn orientiert sein. Das kann es heute nur, wenn Anzeigenraum für die werbungstreibende Wirtschaft produziert wird, der durch einen redaktionellen Teil absetzbar ist. (41) Der Zeitungsunternehmer bezweckt also nicht,

(39) Als Antwort kann man Lenins These nehmen, wonach die Pressefreiheit Lug und Trug ist, "denn in Wirklichkeit bedeutet sie die Freiheit für die Reichen, die Presse zu kaufen und zu korrumpieren, die Freiheit für die Reichen, die Herrensitze, die besten Gebäude usw. als ihr 'Eigentum' fest in der Hand zu halten." 'Prawda' vom 3.1.1919, zit. nach M. Schneider/E. Siepmann, Der Spiegel oder die Nachricht als Ware. Frankfurt/Main. Voltaire Flugschrift 18.

(40) Axel C. Springer, zit. nach (LV) Berliner Autorenkollektiv..., S. 57

(41) Um das zu verdeutlichen, muß ich wenigstens einige Zahlen nennen zu den Zeitungserlösen. Die setzen sich hauptsächlich zusammen aus Anzeigen- und Vertriebs-erlösen. Eine Statistik seit dem 2. Weltkrieg zeigt die Tendenzen, in welchem Verhältnis beide sich entwickeln: (in %)

Jahr	Vertriebs-erlöse	Anzeigenerlöse	Quelle (s.u.)
1954	52,9	46,6	(1)
1959	43,0	56,0	(2)
1961	39,5	59,6	(1)
1964	36,0	63,0	(2)
1967	33,5	63,9	(3)
1971	25 - 30	70 - 75	(4)

(1) H. Engelmann, Die Kostenentwicklung im Verlagsgewerbe zwingt zur Automation. zit. nach (LV)

"wie naive Leute glauben, in ihr öffentliche Interessen zu vertreten, sondern aus dem Verkaufe von Anzeigenraum Gewinn zu ziehen. Der redaktionelle Inhalt der Zeitung ist für ihn bloß kostensteigerndes Mittel zu diesem Zweck, und es gehört zu den auffallendsten Erscheinungen der Kulturwelt, daß sie diesen Zustand noch immer erträgt." (42) Man kann nicht behaupten, daß alle Verleger und alle Kunstkritiker diesen Zustand befürworten oder leicht ertragen. Aber, und das ist wesentlich, ihre Haltungen unterscheiden sich nur graduell und nicht prinzipiell; sie kritisieren, Springer und 'Die Welt' ausgenommen, nur einzelne Seiten dieses Zustands, aber nicht den Zustand selber.

Auch dazu einige Zitate. Springer war sich z.B. "seit Kriegsende darüber klar, daß der deutsche Leser eines auf keinen Fall wollte, nämlich nachdenken. Und darauf habe ich meine Zeitungen eingestellt." (43) Das merkt man der 'Bild'-Zeitung und auch der 'Welt' an.

Den Verlegern der FAZ, die man allgemein als konservativ, und der Zeit, die man liberal einstuft, wird man nicht ohne weiteres das reaktionäre Kredo ihres Kollegen Springer unterstellen können. Aber auch diese beiden Zeitungen charakterisiert eine Liberalität, die Böll in ihrer "unerträglichen Untertänigkeit" und "unerträglichen Selbstgefälligkeit" kritisiert hat. Denn beide zählen zu den von ihm beschriebenen Zeitungen, "bei denen der politische Teil und der Wirtschaftsteil kritiklos kapitalistisch, das Feuilleton gemäßigt links ist, man aber eigentlich erst, wenn gan-

Prokop, B. 1, S. 107

(2) (LV) Michel-Kommision, Bd. 5, S. 226 f.

(3) K. Reumann, Entwicklung der Vertriebs- und Anzeigen-
erlöse im Zeitungsgewerbe seit dem 19. Jahrhundert.
zit. nach (LV) Berliner Autorenkollektiv, S. 62

(4) Hermann Bing, zit. nach ebd. S.

(42) K. Bücher, Gesammelte Aufsätze zur Zeitungskunde.
Tübingen 1926, S. 260.

(43) A. C. Springer, in: Hamburger Sonntagsblatt vom
5.7.1959

ze Zeitungsseiten mit Todesanzeigen fällig werden, merkt, wer dahinter steckt (oder gesteckt hat)." (44)

Wo soll sich zwischen diesen übermächtigen privaten Interessen und ökonomischen Zwängen eine freie Kritik entfalten können? Worauf kann ein Kritiker heute seine Freiheit begründen? Von Freiheit können die Kritiker eigentlich nur reden, wenn sie von den hier genannten Prioritäten absehen. Nur dann können sie behaupten:

"Der Kritiker war die Freiheitsstatue...", und anschließen, "daß die Kritiker ziemlich die gleichen geblieben sind." (45)

Was sie wirklich sind, mußte sogar die staatlich beauftragte Michel-Kommission einsehen: "Die Freiheit des Journalisten," die ja auch die Freiheit des Kritikers ist, "ungehindert in den Presseorganen seine Meinung frei vertreten zu können, ist durch das aus dem Eigentum des Verlegers folgende Recht, Richtlinien des von ihm herausgegebenen Publikationsorgans zu bestimmen, begrenzt." (46)

Die Freiheit, die dem Kritiker bleibt, ist passiv, nämlich die Freiheit, sich dem Verleger anzupassen. Denn der entscheidet in letzter Instanz über Inhalt und Form jeder journalistischen Arbeit. (47) Er kann den Journalisten vor

(44) Heinrich Böll, in: (LV) Berliner Autorenkollektiv..., S. 9. In diesem Buch sind zahlreiche Belege für Bölls Feststellungen aufgeführt, deshalb verweise ich nachdrücklich auf die gesamten Untersuchungen dieses Bandes.

(45) Hermann Glaser, in 'Die Zeit' vom 16.8.1974.

(46) (LV) Michel-Kommission, Bd. 5, S. 292

(47) Inhaltlich soll die Arbeit des Redakteurs zwar von der 'inneren Pressefreiheit' garantiert werden, aber das bedeutet nicht, daß der Journalist seine Meinung frei vertreten kann; er kann sich bestenfalls den Verleger suchen, mit dessen Meinung er konform geht. H. Girardet, der Präsident des Bundesverbandes Deutscher Zeitungsverleger, drückt das so aus: "Was die innere Pressefreiheit betrifft, so kann man nur in einigen Verlagen wirklich von einem Gegensatz zwischen Redakteur und Verlag sprechen... Die Richtung jeder Zeitung in jedem Redaktionsressort ist bekannt."

"energischem Widerstand" gegen seine o.a. Weisungen waren und ihn notfalls entlassen. (48)

Auch die innere Pressefreiheit wird mehr und mehr zum Schein dessen, was sie einmal sein sollte; und so zeigt sich auch im Pressewesen die Degeneration des Freiheits-

Durch die Lektüre der Ausgaben einer einzigen Woche kann sich jeder Redakteur noch einmal davon überzeugen. Der Verleger selbst ist in seinem Wesen und in seiner Einstellung in journalistischen Kreisen ebenfalls genau bekannt. So kann es einfach keine Überraschung für den Redakteur geben, der einen Anstellungsvertrag unterschreibt." zit. nach (LV) Berliner Autorenkollektiv..., S. 85

Formal wird die Arbeit durch Verträge gesichert, die alle festen Angestellten eines Verlages abschließen müssen. Trotzdem gehört zum Berufsbild des Journalisten die Vorstellung, daß er "selbständig" sei. Dieses Klischee, das schon von der Professionssoziologie untersucht und mit Fakten widerlegt wurde, verstärkt aber mit Sicherheit noch die Ideologie von der Freiheit des Journalisten wie auch die Gewißheit, zur intellektuellen Schicht zu gehören. Und das vor allem bei den "freien Mitarbeitern", die mit Pauschalbeträgen oder nach Zeilen bezahlt werden. "Im Gegensatz zu den festangestellten Mitgliedern der Redaktion, die den Schutz von Tarifverträgen mit besonderen Abmachungen über Kündigungsfristen, Urlaub etc. genießen, ist der freie Mitarbeiter bei der Wahrnehmung seiner Interessen weitgehend auf sich selbst gestellt." Er hat also letzten Endes noch weniger Freiheiten. (LV) Koszyk/Pruys, S. 126 f.

- (48) Vor "energischem Widerstand" wurden die Chefredakteure der deutschen Tagespresse vom Leiter des Deutschen Industrieinstituts (!) gewarnt, weil sich "systemverändernde Gefahren" in der politischen Berichterstattung abzeichneten. vgl. (LV) Berliner Autorenkollektiv..., S. 31. Aus diesen Gründen entlassen wurden: Eckart Spoo von der 'Frankfurter Rundschau', vier Journalisten des 'Trierischen Volksfreundes'; nach Protest wurde die Kündigung von S.-H. Franke beim Berliner 'Telegraf' zurückgezogen; nicht verlängert wurden die Verträge von Hannelore Messow von der 'tz', München, Alexander von Hofmann, Bodo Zeuner und Hermann Grem-liza vom 'Spiegel'. vgl. (LV) Berliner Autorenkollektiv..., S. 91 ff. (Verleger gegen gewerkschaftlich organisierte Journalisten.)

Begriffs: war er ursprünglich, also vor der Revolution auf die Beseitigung der feudalen Gesellschaftsordnung gerichtet, so diente er danach der Errichtung der bürgerlichen Gesellschaft und der Herrschaft des privaten Eigentums, hinter der öffentliche Interessen im Zweifelsfall zurückstehen müssen. Eklatantestes Beispiel: in einem 'ZEIT-Magazin' war der Abdruck eines Kriegsfotos aus Amman auf der einen, und der Abdruck einer Coca-Cola-Anzeige auf der anderen Seite geplant. Nachdem die Firma Protest eingelegt hatte, mußte das Kriegsfoto zugunsten der Reklame entfallen. (49)

Wenn der Kritiker jetzt immer noch die "Freiheitsstatue" ist, dann weil man konsequent von den Bedingungen der Freiheit absieht und die gesellschaftlichen Voraussetzungen ignoriert. Und daher ist es eine Frage der "Genauigkeit und Konsequenz", wenn man von der Kunst- zur Gesellschaftskritik übergeht, und nicht, wie die Kritiker glauben, eine Generationsfrage. (50)

(49) vgl. ebd., S. 79 und Eckart Spoo, Die Tabus der bundesdeutschen Presse, München 1971.

(50) Yaak Karsunke, in (LV) Hamm (ed.), S. 45 ff. (Uralte Binsenwahrheiten.)

"Peter Schneider, Hans Magnus Enzensberger, Professor Walter Jens - es ist keine Generationsfrage, ob man von einer Literatur- zur Gesellschaftskritik übergeht. Es ist eine Frage der Genauigkeit und der Konsequenz. Wenn die Kulturindustrie nur noch Symptome hervorbringt und die Kritik als spezielle Musik-, Theater-, Film-, Kunst- und Literaturkritik ebenfalls zum bloßen Symptom und Alibi verkommt, dann wird es Zeit, nach den Ursachen zu fragen. Selbst wenn man die Ablenkungsfunktionen des Kulturbetriebs bloßlegt, bedient man ihn noch (wie z.B. ich mit diesem Aufsatz)." Um aus dieser Misere einen Weg zu finden und die im Grundgesetz verankerte Freiheit aller zu ihrem Recht kommen zu lassen, ist "die Methode demokratischer Abstimmung auf diesem Gebiet" keine Alternative. Sie wäre im Gegenteil unsinnig, denn "sie würde ebenso versagen wie in der Politik und aus demselben Grund: aus Mangel an qualifizierten Demokraten. Aber die Kluft zwischen einem elitären Betrieb und einem gewaltsam verdummten Publikum könnte Kritik sichtbar machen." ebd. S. 47 f.

X. Einen neuen Begriff hat die Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in ihr Vokabular aufgenommen: die INTELLIGENZ.

Den Zusammenhang, in dem dieses Kriterium notwendig wurde, hat Werner Haftmann bei der Eröffnung der d 1 angedeutet. Er beschreibt die moderne, und vor allem die abstrakte Kunst als Pendant zum modernen Denken, das von den revolutionären Entdeckungen der Wissenschaft geprägt ist:

"Um diesen vertieften und komplexeren Erfahrungen an Natur und Welt zum Ausdruck zu verhelfen, braucht es Verfahren und Praktiken, Zubereitungen der Ausdrucksmittel, Systeme ihrer Beherrschung, feine Kontrapunktik, um auf der Leiter dieser Mittel die meditative Zone zu erreichen... Zubereitung, Züchtung und Beherrschung dieser Mittel erfordert eine scharfe bildnerische Intelligenz. Auch das moderne Bild formt sich aus jener Koppelung von hellwacher Intelligenz und tiefer Intuition." (1)

Während Haftmann die Intelligenz nicht nur auf die Kopfarbeit des Künstlers (um die "vertieften und komplexeren Erfahrungen" zu verarbeiten), sondern auch auf seine Handarbeit ("Verfahren und Praktiken...") bezog, sind die Kritiker dazu übergegangen, ganz von den materiellen und praktischen Aspekten zu abstrahieren. In der Vorstellung, daß Kunst sei,

"Was rein geistig geboren war..." (2),

kulminiert diese Abstraktion. Dieser Vorstellung entspricht in ganz besonderem Maße die Konzept-Kunst (d 5), deren Theorie Sol Le Witt darlegt:

"Ideen allein können Kunstwerke sein... Wie ein Kunstwerk aussieht, ist nicht so wichtig. Egal, welche Form es letztlich hat. es muß von einer Idee ausgehen." (3)

Die Verteidiger der Konzept-Kunst, und das ist die Mehrheit der Kritiker, loben vor allem die geistigen Qualitäten. Die Idee-Künstler, heißt es u.a.

(1) (AV) FAZ 3

(2) (AV) FAZ 4

(3) zit. nach (AV) Welt 16.1

"haben sich mit ihrer Kunst in einen intellektuellen Reinigungsprozeß geflüchtet... Viele der in Kassel ausgestellten Denkmodelle oder Aktionsrelikte liefern mehr Einsichten in die Imagination von Künstlerwelten als traditionelle Bilder und Objekte." (4)

"Imagination", die im folgenden Artikel ausdrücklich in der Baudelairschen Bedeutung als "Königin der Fähigkeiten" verwendet ist, "in der sich die intimen Feste des Geistes ereignen", ist den Kritikern der Schlüssel zur Konzept-Kunst:

"Diesen hohen Anspruch der Imagination, das erreichte Leben nicht mehr abzuwandeln, sondern zu übertreten, leistet heute die Idee-Kunst." (5)

Was hier so allgemein und unverbindlich 'intellektueller Reinigungsprozeß' und 'Lebensübertretung' genannt wird, sind ganz konkrete Vorstellungen der Konzept-Künstler, was sie mit ihrer Kunst erreichen wollen. Ricky Comi z.B. hält die Konzept-Kunst "für eine entmaterialisierte und entkommerzialisierte Kunst" (6), die den warenähnlichen Handel unmöglich machen soll. Und Richard Tuttle fertigt

"abgestoßen von der hemmungslosen Kommerzialisierung seiner früheren Arbeiten, () seine jüngsten Werke ausschließlich am Ort ihrer Präsentation. Es sind dreidimensionale 'Zeichnungen' aus Draht, die unmittelbar an der Wand angebracht werden. Nimmt man sie herunter, sind sie ruiniert. Mithin verlieren Tutttles Arbeiten, was Kunst als Ware attraktiv macht: den Wiederverkaufswert." (7)

Anstatt daß die Kritiker diese naiven Vorstellung der Künstler widerlegen, bestätigen sie sie und beweisen erneut, daß sie zu einer wirklichen Kritik gar nicht fähig sind. Sie glauben anscheinend wie die Konzept-Künstler daran, daß schon eine veränderte Form des Kunstwerks den ganzen Kunstbetrieb verändern könnte. (8) Daß, wie Walter

(4) (AV) Welt 16.1

(5) (AV) FAZ 19

(6) zit. nach (LV) Damus, S. 93, Anm. 54

(7) (AV) Zeit 25

(8) Darauf gehe ich ausführlich bei XV. Kunst als Ware ein.

Aue glaubt, die Kunst als Idee "die kapitalistischen Produktions- und Vertriebsmittel" umgehen kann, daß "totalitäre und total verbürgerlichte Mechanismen () hier keine Entsprechungen mehr (finden)". (9)

Da von diesen Aspekten der Konzept-Kunst später noch die Rede sein wird, will ich an dieser Stelle näher auf die besondere kunsthistorische und ästhetische Bedeutung der Intelligenz eingehen. Die Kritiker vermerken dazu:

"Von elastischer Intelligenz sind Arakawas Verschiebungen der Bildebenen und der Substanzen..." (10)

"Intelligente Attacken auf den naiven Wahrnehmungssinn stellen die Erfindungen der Pariser Gruppe 'de Recherche d'art visuel' dar." (11)

Wie diese Intelligenz zu verstehen ist, belegt ein Kritiker mit einem Wort von Michelangelo:

"Man malt mit dem Hirn, nicht mit der Hand. Das mag der Haute-volee, an deren Weltbild sich diese Richtung (die foto-realistische Richtung, L. H.) primär adressiert, zu intellektuell sein.

Ist aber von Michelangelo. Si pinge col cervello, non con la mano." (12)

In der Renaissance sind auch tatsächlich die Ursprünge von der Ideologie der Kunst als 'rein geistiger' Arbeit und der zu ihr gehörenden Intelligenz zu finden; und die Renaissance-Künstler kann man auch als geistige Väter der Theorie der Idee-Kunst benennen.

Diese Zeit ist als "die größte progressive Umwälzung, die die Menschheit bis dahin erlebt hatte" bezeichnet worden, "eine Zeit, die Riesen brauchte und Riesen zeugte, Riesen an Denkkraft, Leidenschaft und Charakter, an Vielseitig-

(9) zit. nach (LV) Damus, S. 93. Damus merkt dazu an, daß auch Aue "offensichtlich der Meinung (ist), diese (genannten Formen, L. H.) transzendierten bereits die kapitalistischen Vertriebsmöglichkeiten, wie eine modifizierte Produktion und Distribution, eine veränderte Warenform, bereits den Warencharakter selbst aufheben." ebd.

(10) (AV) FAZ 11

(11) (AV) FAZ 7

(12) (AV) FAZ 19

keit und Gelehrsamkeit." (13) Solche Riesen konnten da Vinci, Michelangelo usw. aber nur werden, weil sie in einer Zeit lebten, die der Anfang der neuzeitlichen und arbeitsteiligen Entwicklung der Gesellschaft ist, und sie selbst also "noch nicht unter der Teilung der Arbeit geknechtet" (14) waren. Die Kunst blieb dabei als einzige zurück, an der die Arbeitsteilung - allerdings nicht spurlos - vorübergegangen war: die handwerkliche individuelle Produktionsweise, also die Einheit von Kopf- und Handarbeit, wird beibehalten. Gleichzeitig, und das ist für die Intelligenz heute entscheidend gewesen, wird aber "das Materielle an darstellender Kunst mehr und mehr Diskussions-, aber auch anfänglich Hinderungsgrund zur Neu- festigung ihrer gesellschaftlichen Funktionen. Dabei setzt sich tendenziell die Verdrängung der künstlerischen Arbeit als ideeller Produktion durch." (15)

Die Kritik bestätigt, wo immer die Intelligenz des Künstlers als besondere ästhetische Qualität seiner Bilder hervorgehoben wird, zweierlei: einmal, daß sich die genannte Tendenz zur Anerkennung der künstlerischen Arbeit als i d e e l l e Produktion durchgesetzt hat.

Und zweitens, daß sie heute nicht mehr nur ideelle, sondern b e s o n d e r e und ideelle Arbeit geworden ist. Auch dieses Besondere wurde in der Renaissance begründet; in dieser Zeit erklärt es sich aus dem Widerspruch von künstlerischer und allgemeiner Produktionsweise. Weil nämlich alle von der Arbeitsteilung betroffen sind, kann die ausgeschlossene künstlerische Produktion entweder als ana-

(13) (LV) Marx/Engels, Bd. 1, S. 350 f. (Engels, Dialektik der Natur.)

(14) ebd.

(15) (LV) Müller u.a., S. 24 (Müller, Künstlerische und materielle Produktion.)

chronistisch oder aber idealisiert beschrieben werden. Die Auffassung künstlerischer Arbeit und die Kunstkritik heute bestätigen letzteres: Kunst wurde besondere Arbeit und als eigentlich humane Praxis idealisiert. (16)

Solange das Modell ideeller Arbeit die einfache und erweiterte Warenproduktion blieb, konnten auch die Widersprüche relativ einfach bewältigt werden. Der Konflikt verschärfte sich aber "in dem Moment, in dem sich Elemente der Großen Industrie im ideellen Produktionssektor ansiedelten... Die neuen Verfahren, die damit verbundene Zerlegung des Arbeitsprozesses, der in Analogie zur Großen Industrie geriet, Proletarisierungstendenzen, die politische Situation und das kulturelle Bedürfnis der Massen, als "Zerstreuung" aufgefaßt: all dies fand in den Köpfen mancher Intellektueller einen mystifizierenden Ausdruck..." (17)

Dies ist nur der kleinere Widerspruch, der sich zwischen der allgemeinen materiellen Produktion und der massenhaften Produktion der Kulturindustrie, die von der Kritik als 'Kitsch' abgetan und nicht behandelt wird (18), aufgetan hat. Der große Widerspruch, in den die 'hohe' Kunst geraten ist, wird vom Begriff der Intelligenz nur notdürftig verdeckt. Denn damit wird jetzt nicht mehr allgemein die künstlerische Arbeit als besondere bestätigt, sondern die bildende Kunst wird zusätzlich als besondere künstlerische Arbeit und als besondere intelligente Kopfarbeit von der anderen massenhaften Kulturproduktion abgehoben. Die Kunstform, die diesen Intentionen am besten entspricht, die dieser Vorstellung geradezu entsprungen zu sein scheint, ist die Konzept-Kunst wie gesagt.

(16) ebd. Ich verweise hier auf die ausgezeichnete Beschreibung von Müller, S. 23 - 32, die den zum besseren Verständnis dieses Prozesses notwendigen Hintergrund aufzeigt.

(17) ebd. S. 237 (Fredel, Kunst als Produktivkraft.)

(18) vgl. II. Geschmack

Von dieser Ideologisierung geistiger Arbeit ist wiederum nicht nur die Kunst, sondern auch die Kritik betroffen. Intelligenz scheint den Kritikern wie die Fähigkeit zu kritisieren "das Sondertalent einer relativ schmalen Schicht, die historisch und theoretisch gar nicht auf der Höhe zu sein braucht. Kritik ist eine angeborene Urteilsfähigkeit der Unterscheidung von Gutem und Schlechtem." (19) Was die Natur dem Menschen von Geburt an mitgegeben hat, muß vor der Gesellschaft nicht gerechtfertigt werden. Es ist das natürliche Privileg einer "relativ schmalen Schicht", und das soll es auch bleiben. Denn der intelligente Kritiker ist "eingesetzt für die zahlenmäßig weit geringeren Kreise, die in der Lage sind und das Bedürfnis haben, die mit dem Rant 'Kunst' ausgezeichneten Produkte zu verstehen und mit ihnen umzugehen." (20) Indem der Kritiker wieder alles in die Natur verlegt, abstrahiert er von den sozialen und historischen Bedingungen, unter denen sich die Intelligenz entwickeln und in der Kritik bewähren konnte. Er leugnet die Geschichte, die erst die Fragen, warum es eine 'Intelligenz' als soziale Schicht und eine spezialisierte Kunstkritik gibt, und welche Rolle die Intelligenz als menschliche Eigenschaft und Fähigkeit dabei gespielt hat, beantworten hilft. Die Einsicht in ihre Entstehung macht aber die Intelligenz und Kritik in ihrer heutigen Bedeutung erst verständlich.

Die Funktionen der Kunst veränderten sich grundlegend mit dem Aufstieg des Bürgertums vor der großen Revolution und dem damit verbundenen Ende der Feudalordnung. Denn mit dem Niedergang des Absolutismus und der Monarchie wurde sie von öffentlich-repräsentativen Aufgaben befreit und aus dem höfisch-kirchlichen Ritual gelöst. Damit wurden

(19) Curt Hohoff, zit. nach (LV) Hamm, S. 33

(20) (LV) Melchinger, S. 17

die Voraussetzungen ihrer Kritisierbarkeit und privaten Aneignung geschaffen, denn erst das außerhalb dieses skizzierten unmittelbaren Funktionszusammenhangs auftretende Kunstwerk kann der Kritik unterworfen und gekauft werden. (21) Jetzt erst konnte sich Kunstkritik als professionelle und publizistische Institution etablieren. Eine weitere wesentliche Rolle spielen dabei die Kunstausstellungen der Akademie, die zunächst noch als "Repräsentation des königlichen Willens zur Pflege und Nutzung der Künste" (22) dienten. Nach 1737, seit sie regelmäßig stattfinden, werden vor allem die Verkaufschancen verbessert, denn die Kunst wird einem breiteren Publikum zugänglich, von dem es auch kritisiert werden kann. Obwohl also ein Instrument absolutistischer Kulturpolitik, unterwandern die Ausstellungen den Anspruch der königlichen Akademie, die einzig wahre Kunstlehre zu vertreten. Denn in dem Maße, in dem sich Kunst dem bürgerlichen (Laien)Publikum öffnet, versucht natürlich dieses Publikum, dessen Interessen nicht die des Königs waren, auf die Kunst Einfluß zu nehmen. Dresdner beschreibt diesen Vorgang anhand der Transformierung französischer Malerei in "der Jugendblüte des Rokokos eben von einer höfisch-kirchlichen Dekorations- und Monumentalkunst zu einer Staffeleikunst, deren Werke auf die Salons und die Kabinette berechnet waren und die sich daher an ein neues, breiteres Publikum, an die gebildete Gesellschaft, wandte. Wie durfte man da diesen Kreisen das Verständnis für die Kunst, das Urteil darüber absprechen, da man doch vielmehr das Interesse hatte, sie auf alle Weise heranzuziehen!" (23)

Der Künstler mußte sich also in verstärktem Maße den Käu-

(21) vgl. (LV) Habermas, S. 46 ff. (Institutionen der Öffentlichkeit.)

(22) Koch, Die Kunstausstellung..., S. 135, (vgl. A. II. Anm. 11)

(23) (LV) Dresdner, S. 110 f.

ferinteressen und dem Geschmack der Laien beugen. Seine Interessen vertrat das Publikum in den Institutionen der Kunstkritik; sein Sprecher wurde der Kunstkritiker (damals "Kunstrichter" genannt), der für die kunst- und kulturkritischen Zeitschriften schrieb. 1747 wird der erste Ausstellungsbericht veröffentlicht; seit 1759 verfaßte Diderot seine "Salons".

Daß diese Kritiker ihre Aufgaben noch als eine pädagogische Mission mit emanzipatorischem Akzent verstanden, belegen die Journale und ihre Artikel. Die erste in Deutschland von Thomasius begründete Zeitschrift (24) erschien in deutscher, und nicht wie üblich lateinischer Sprache. Christian Wolff erklärt dazu: "Damit solche, die nicht studiert haben und lateinisch gelernt", die Journale auch lesen können. Und Ch. F. Gellert bekennt: "Mein größter Ehrgeiz besteht darin, daß ich den Vernünftigen dienen und gefallen will und nicht den Gelehrten im engen Verstande. Ein kluges Frauenzimmer gilt mir mehr als eine gelehrte Zeitung, und der niedrigste Mann von gesundem Verstande ist mir würdig genug, seine Aufmerksamkeit zu suchen, sein Vergnügen zu befördern, und ihm in einem leicht zu behaltenden Ausdruck Wahrheiten zu sagen und edle Empfindungen in seiner Seele rege zu machen." (25)

Die Kritiker stehen hier noch in einem Zusammenhang, in dem sich das Publikum und seine Sprecher als "lebendigen Prozeß der Aufklärung" begreifen konnten. (26) Dies ist gleichzeitig die Phase des "schriftstellernden Journalismus" (27), in der die Zeitschriften noch überwiegend auf-

(24) Die "Schertz- und Ernsthafter, Vernünftiger und Einfältiger Gedanken über allerhand Lustige und Nützliche Bücher und Fragen" benannte Zeitschrift beschäftigte sich vornehmlich mit Kunst und Wissenschaft.

(25) beide zit. nach (LV) Balèt/Gerhard, S. 272

(26) (LV) Habermas, S. 58

(27) ebd. S. 218

grund der Initiative von Gelehrten oder Schriftstellern gegründet wurden, die außerdem oft Verfasser, Verleger und Herausgeber in einer Person waren.

Diese Phase endet mit der Etablierung des bürgerlichen Rechtsstaates: die Zeitung nimmt nun zunehmend den Charakter einer privatwirtschaftlichen Unternehmung an, die Anzeigenraum als Ware produziert, der durch einen redaktionellen Teil abgesetzt wird. Je mehr sich das Gewicht auf die ökonomischen Interessen verlagert, um so geringer wird der Einfluß des Journalisten auf die Linie der Zeitung. Der Kunstkritiker kann sich danach nicht mehr als Sprachrohr und Verbündeter des Publikums begreifen.

Unter den Künstlern vollzieht sich ein ähnlicher Wandel, denn sie fühlen sich zwischen zwei Gesellschaftsklassen isoliert, je nachdrücklicher die Bürgerlichen ihren Führungsanspruch durchsetzen und behaupten. In diesem Zusammenhang und zu diesem Zeitpunkt spaltet sich die 'Intelligenz' als isoliertes Gebilde ab. Hauser beschreibt diesen Prozeß genauer: "Erst nach seinem Sieg über die Revolution und der Niederlage des Chartismus fühlte sich das Bürgertum in seiner Macht so sicher, daß es keine Gewissenskonflikte und Gewissensbisse mehr hatte und einer Kritik nicht mehr zu bedürfen glaubte. Damit ging aber für die Bildungsschicht, namentlich für ihren literarisch produktiven Teil, das Gefühl verloren, daß sie in der Gesellschaft eine Mission zu erfüllen habe. Sie sah sich von der Gesellschaftsklasse abgeschnitten, deren Wortführerin sie bis dahin war, und fühlte sich zwischen den ungebildeten Schichten und dem Bürgertum, das ihrer nicht mehr bedurfte, vollkommen isoliert." (28)

Diese 'Intelligenz' oder Bohème ist und bleibt, so antibürgerlich sie sich auch zuweilen geben mag, ein typisches Produkt der bürgerlichen Gesellschaft. Trotzdem hat sich

die Vorstellung von ihrer besonderen Freiheit in und von der Gesellschaft nicht überlebt, die die 'Intelligenz' manchmal als besonders bewunderns- und erstrebenswerte Schicht erscheinen läßt, und die doch in Wirklichkeit die Isolierung der Künstler und Intellektuellen als Außenseiter bedeutet. (29)

So sehr sich Kunst und Kritik von der Gesellschaft abgelöst haben, so stark verliert das Publikum den Kontakt und die kritische Gewalt über die Produzenten. Und um so mehr gewinnt die Vermittlungsfunktion der Kritik an Bedeutung. Die 'Intelligenz' und Bohème des 19. Jahrhunderts kann sich deshalb ein Jahrhundert später als sozial integriert betrachten; "aus der lumpenproletarischen Bohème ist die Gruppe der gut bezahlten Kulturfunktionäre zur Respektabilität der manageriellen und bürokratischen Führungsschichten aufgestiegen. Geblieben ist die Avantgarde als Institution; ihr entspricht die fortdauernde Entfremdung zwischen den produktiven und kritischen Minderheiten der Spezialisten und der spezialisierten Amateure, die mit den Prozessen hochgradiger Abstraktion in Kunst, Literatur und Philosophie, mit dem spezifischen Altern im Umkreis der Moderne, auch freilich mit bloßem Kulissen-

- (29) Die Abspaltung von der bürgerlichen Klasse und die darauf folgende indirekte Verbindung zu ihr ließ jenen Schein von Freiheit und Nicht-Bürgerlichkeit aufkommen, die den Anspruch des Bürgertums vollkommen erfüllt. "Die sich antibürgerlich gebende Bohème erweist sich ... als nützliches Instrument der entwickelteren bürgerlichen Gesellschaft: sie 'verwirklicht' die Ideologie des Bürgertums; in ihr manifestiert sich, wie 'frei' Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft sein können; sie stellt ein Vehikel dar, durch das Angriffe auf die bestehende Gesellschaft zu symbolischen Aggressionen degenerieren. Alle 'antibürgerlichen' Kräfte können sich in der Bohème sammeln, genießen hier die ihnen zugestandene 'Freiheit' und sind damit hinter ihrem Rücken in die von ihnen verachtete Gesellschaft integriert..." (LV) Damus, S. 173 f.

wechsel und modischer Spiegelfechterei Schritt halten, auf der einen Seite - und dem großen Publikum auf der anderen." (30)

Intelligenz und kritische Fähigkeiten sind also in erster Linie nicht natürlich, sondern geschichtlich geworden und sozial bedingt. Auch wenn die Kritiker das Gegenteil behaupten. Es fragt sich allerdings noch, wozu ihre falschen Thesen gut sind.

Was sollen z.B. solche Sätze bezwecken?

"Die Symbolisten sagten, die Kunst sei für die Kunst, l'art pour l'art, wenn man Französisch kann. Kunst ist überflüssig... Wir sind da, wo die Kunst begann: Kunst für die wenigen, wer Englisch kann: The happy few. Offiziell heißt die documenta 5 "Befragung der Wirklichkeit - Bildwelten heute."... Augustinus sagt in einer Notiz, über die Schönheit der Bildwerke, vom Künstler, daß er in bezug auf die Wirklichkeit, von dieser 'ein leeres schwaches Abbild gibt'. Wer Latein kann: Inanior infirmiore efficitur. Schwieriges Kirchenlatein, nicht jedermanns Sache." (31)

Tatsächlich sind Fremdsprachen nicht jedermanns Sache, denn Bildung ist ein Privileg, das es nicht jedermann erlaubt, Fremdsprachen zu lernen und seine Intelligenz zu entwickeln. Indem die Kritiker noch immer unerschütterlich auf ihrem Status und ihrem Niveau insistieren, behalten sie auch weiterhin ihre Artikel einem entsprechend privilegiertem Publikum vor.

IX. Die Forderung an die Kunst nach KLARHEIT ist so alt wie die Einsicht in ihre Erkenntnisfunktion.

Wie beides zusammengehört, erklärt Aristoteles, wo er über den Kunstgenuß schreibt: "So fühlen die Betrachter von Bildern Lust, weil sie im Schauen zugleich erfahren

(30) (LV) Habermas, S. 210

(31) (AV) Welt 15

und erschließen, was jedes ist, z.B. daß dies jener ist." Und lustvoll nennt er "alles, was gut nachgeahmt ist, auch wenn das Nachgeahmte selbst nicht lustvoll ist. Denn nicht das genießt man, sondern es ist ein Schluß, daß dies jenes ist, wie es beim Lernen zugeht." (1)

An die Klarheit ist also die Forderung nach genauer Darstellung geknüpft, damit der Betrachter das Dargestellte erkennen bzw. wiedererkennen kann.

Der Foto-Realismus (d 5) ist das geeignete Beispiel, um die Behandlung der Klarheit und des Erkenntnisproblems von der Kunstkritik zu untersuchen.

Die Forderung nach einer Klarheit, auf Grund derer der Betrachter im Bild das Dargestellte wiedererkennen kann, wird von einem Kritiker als gründliches Mißverständnis abgetan. Er bemerkt ironisch:

"Die einen jubeln, die anderen sind empört oder angewidert. Endlich, sagen die Jubler, wieder Kunst, die von Können kommt. Die solides Handwerk, gründliche Ausbildung, Erfahrung, Fleiß voraussetzt und dem Künstler abverlangt... Bilder, und das ist doch wohl der eigentliche Grund zum Jubeln, auf denen man endlich wieder etwas erkennen kann; etwas: ein Stück Wirklichkeit, Menschen, Gesichter, Häuser, Straßen, Autos, eine jedem vertraute Welt, eine jedem verständliche Malerei... Die einen wie die anderen, die Jubelnden und die Empörten haben die Sache, um die es geht, den Realismus ... gründlich mißverstanden." (2)

Ein gründliches Mißverständnis ist aber nicht die Vorstellung der Betrachter, die sich und ihre Welt im Kunstwerk wiedererkennen wollen. Mißverständlich ist vielmehr jenes seltsame Verständnis von Realismus und Klarheit: denn hier wird die Klarheit nur noch formal und mechanisch verstanden. Die Darstellung eines menschlichen Gesichtes etwa ist reduziert auf die Summe Kopf plus Gesicht plus Augen

(1) Artistoteles, zit. nach (LV) Hofmann-Axthelm, S. 74

(2) (AV) Zeit 30.4, S. 16

plus Nase plus Falten usw. Und mit dieser Summierung, so glauben die Kritiker, (geht es)

"den besten dieser Maler () um ähnliche Probleme wie den 'abstrakten' Künstlern: die Feststellung physiognomischer Identitäten..." (3)

Ich weiß nicht, ob das ein Problem der abstrakten Kunst ist; sicher ist, daß es auch der Anspruch der Fotografie ist, 'physiognomische Identität' herzustellen. Und darum, um die Beziehung vom Foto zum fotorealistischen Bild geht es ja im Grunde:

"Die Kunst nimmt zum ersten Mal die Herausforderung und Konkurrenz der Medien auf und versucht ihren Primat wieder herzustellen." (4)

Hier haben wir einen Kernpunkt der heutigen Kunstkritik, der in aller Deutlichkeit ihren Anachronismus und gleichzeitig den des Foto-Realismus aufzeigt: die Polemik gegen die Technik, gegen den Fotoapparat und die Kamera. Denn hier wird immer noch das "Primat" der bildenden Kunst gegenüber der Fotografie verteidigt; hier wird immer noch viel vergeblicher Scharfsinn "an die Entscheidung gewandt, ob die Photographie eine Kunst sei - ohne die Vorfrage gestellt zu haben: ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe."

(5) Diesen alten Vorwurf Benjamins muß man heute der Kritik erneut machen, denn gemessen am Stand ihrer Reflektionen über den Foto-Realismus ist sie im 19. Jahrhundert stecken geblieben:

"Für die Möglichkeit menschlichen Sehens ist immer noch der Künstler der optimale Vermittler, nicht ein Apparat, den der Intellekt konstruiert hat." (6)

Ist denn, so muß man hier rückfragen, das menschliche Sehen etwa vom Intellekt getrennt? Und hat die Erfindung dieses "Apparats" unsere Wahrnehmung nicht verändert?

(3) (AV) FAZ 18

(4) (AV) FAZ 20

(5) (LV) Benjamin, 1963, S. 25

(6) (AV) Zeit 30.1

Schließlich die in diesem Zusammenhang wichtigste Frage:
Was vermittelt der Foto-Realist uns besser als ein Foto?
Ein Kritiker antwortet:

"Es geht den Realisten darum, das Photo in Malerei umzusetzen... Die Nichtidentität von Bild und photographischer Vorlage halte ich für das erste und sicherste Kriterium, um die Bilder der Radikalrealisten zu beurteilen... Den Neurealisten geht es um die erfahrbare Wirklichkeit, um den Augenschein, die Visualität...

Die neuen Realisten sind voll auf mit dem Sichtbaren beschäftigt und ausgelastet. Durch metaphysische Abstinenz werden realistische Energien freigesetzt und auf das Sichtbare gelenkt. Und hier beginnt auch schon das theoretische Dilemma des Realismus, sein Tautologieproblem: Sichtbares sichtbar machen, zeigen, was ist (was jeder-mann sieht), Wirklichkeit reproduzieren, das Abzieh- und Abklatschbild. Das muß sich jeder Realismus, auch der neue, der photographische Realismus ... sagen lassen. Er kann diesen Einwand nur entkräften, wenn er mehr leistet als pure Abbildlichkeit, wenn er neue Erfahrungen der Wirklichkeit vermittelt, wenn er eine neue Optik anzubieten hat.

Daß der Photorealismus diese realistische Qualität besitzt ... steht für mich außer Frage...

Trotz ... Differenzierungen hat der photographische Realismus bereits gemeinsame Stilkriterien herausgebildet, eine gemeinsame Optik, die den Gegenstand härter, brutaler, rücksichtsloser ins Bild holt..., eine Optik, die gänzlich ungeeignet ist, die Wirklichkeit zu verschleiern oder zu beschönigen." (7)

Dieses ausführliche Zitat enthält fast alle Argumente, die für den Foto-Realismus angegeben wurden:

erstens will der Foto-Realist ein Foto in Malerei umsetzen, ein Anspruch, der ihm wiederholt den Vorwurf eingebracht hat, daß er damit in Akademismus des 19. Jahrhunderts zurückfällt. Diesem Vorwurf begegnet Harald Szeemann in einem Interview mit dem Hinweis:

"Die Malerei des 19. Jahrhunderts war ein ständiger Dialog zwischen dem Motiv und der Umsetzung ins Bild, während die heutigen Realisten durch den Knopfdruck auf den Fotoapparat auf diese Problematik von anfang an verzichten." (8)

(7) (AV) Zeit 30.4, S. 17 ff.

(8) (AV) Welt 11

Es gibt zwei Ausstellungen (9), die aber das genaue Gegenteil beweisen, daß nämlich der "Knopfdruck" auch schon im 19. Jahrhundert getätigt wurde. Die ganze Problematik verringert sich darauf, daß er damals heimlich und heute zugegebenermaßen gemacht wurde.

Zweitens wird die "Nichtidentität von Bild und photographischer Vorlage" genannt, für die man allerdings nur formale Unterschiede anführen kann. Das Foto ist ein Papier-Bild; das fotorealistische Bild ist z.B. Öl auf Leinwand. Das Foto hat meist ein kleines Format; die foto-realistischen sind um vieles vergrößert usw.

Mit diesen Unterscheidungen werden drittens, ganz bestimmte inhaltliche Ziele verfolgt:

"Für mich ist der alltägliche Gegenstand selbst, vergrößert durch die ihm geschenkte Aufmerksamkeit, wichtiger, schöner und schrecklicher als jede Erfindung und Phantasie ihn hätten machen können. Er sagt mir mehr über mich selbst als irgend etwas anderes, erfüllt mich mit Furcht, Ekel und Entzücken." (10)

Das ist die "neue Optik", die ihren Gegenstand "härter, brutaler, rücksichtsloser ins Bild holt" (11), und so neue Erfahrungen der Wirklichkeit vermitteln will. Schon die Häufung der Komparative ist geeignet, im Leser und Betrachter ungute Gefühle zu wecken. Bezieht man sie z.B. auf die Porträts von Chuck Close, dann geraten sie nach der Beschreibung stark in die Nähe von Polizei-Fotos, auf denen die Abgebildeten meistens auch nicht sehr vertrauenerweckend aussehen. Als Polizei-Fotos haben sie ihre Funktion, aber welche ästhetische Bedeutung soll einem solchen Bild zukommen? Bezieht man die Komparative auf

(9) Ich meine die Ausstellung "Photographische Bildnisstudien zu Gemälden von Lenbach und Stuck" im Folkwang Museum, Essen (1969), und "Malerei nach Photographie" im Stadtmuseum München (1970).

(10) Domenico Gnoli, zit. nach (AV) Zeit 30.4, S. 17

(11) ebd. S. 19

einen "alltäglichen Gegenstand", auf die Autos, die Wohnwagen, die Fensterscheiben, die Blumenläden usw., dann ist allerdings nicht mehr klar, was an diesen fürchterlich und schrecklich sein soll. Und nicht umsonst ist den Foto-Realisten in dieser Beziehung "Affirmation" vorgeworfen worden. Darauf wird geantwortet:

"Von Affirmation zu reden ist kurzsichtig. Wenn das weltweit geltende Gesetz Relativität, Konsum, Verschleiß, 'Veränderung' und Vergänglichkeit um des Fortschritts willen heißt, dann verhält sich dazu eine statische, den Augenblick und die zufällige Momentaufnahme monumentalisierende, die Identität verteidigende Kunst durchaus kritisch." (12)

Abgesehen davon, daß dies die Fotografie ebenso und besser kann, sind die genannten Vorzüge des Foto-Realismus nicht geeignet, ihre affirmativen Eigenschaften zu widerlegen. Affirmativ ist laut Marcuse "jene der bürgerlichen Epoche angehörige Kultur..., welche im Laufe ihrer eigenen Entwicklung dazu geführt hat, die geistig-seelische Welt als selbständiges Wertreich von der Zivilisation abzulösen und über sie zu erhöhen. Ihr entscheidender Zug ist die Behauptung einer allgemein verpflichtenden, unbedingt zu bejahenden, ewig besseren, wertvolleren Welt, welche von der tatsächlichen Welt des alltäglichen Daseinskampfes wesentlich verschieden ist, die aber jedes Individuum 'von innen her', ohne jene Tatsächlichkeit zu verändern für sich realisieren kann. Erst in dieser Kultur gewinnen die kulturellen Tätigkeiten und Gegenstände ihre hoch über den Alltag emporsteigende Würde: ihre Rezeption wird zu einem Akt der Feierstunde und der Erhebung." (13)

Die Kritiker behaupten, der Foto-Realismus ist nicht affirmativ, sondern kritisch; er sei nicht geeignet, "die Wirklichkeit zu verschleiern oder zu beschönigen" (14),

(12) (AV) FAZ 20

(13) (LV) Marcuse, Bd. 1, S. 63

(14) (LV) Zeit 30.4, S. 19

und die foto-realistischen Bilder sind

"alles andere als erfreulich und fröhlich". (15)

Die "alltäglichen Gegenstände" auf den Bildern widerlegen diese Behauptungen: die VWs von Don Eddy sind blitzsauber, keine Reklame könnte sie "schöner" und eindrucksvoller präsentieren; Ralph Goings "Airstream" ist ein frisch polierter Wohnwagen, der in der Sonne blitzt und strahlt; und den Blumenladen "Peoples Flower" von Richard Estes hat auch gerade jemand spiegelblank geputzt...

Diese und andere Bilder haben den von Marcuse hervorgehobenen "allgemein verpflichtenden, unbedingt zu bejahenden" Charakter, die besonders die Werbe-Bilder auszeichnet, und nichts spricht dagegen, daß die VWs und Wohnwagen und Blumenladen-Fenster eines Tages in der Reklame der Auto-industrie oder einer Firma für Fensterputzmittel oder Blumenversand wiederzufinden sind. Sie haben eine Klarheit, die von der von Aristoteles gemeinten Genauigkeit kommt, aber jetzt den Menschen selbst ausdeutet, anstatt ihm die Welt auszudeuten. (16)

Ausdeuten und erklären wollen die Foto-Realisten die Welt anscheinend auch nicht:

"Die Dinge, die Straßenzüge, Häuserfronten, Vorstadtlandschaften werden nicht als Stimulans verwendet, sondern auf ihre Faktizität reduziert." (17)

Gerade wegen ihrer scheinbar teilnahmslosen Konstatierung von Fakten stimulieren die strahlenden Bilder der Foto-Realisten aber ein Gefühl, daß die Welt so in Ordnung ist. Sie haben ihr nichts mehr entgegenzusetzen.

Diese hier aufgezählten negativen Momente sieht auch ein

(15) (LV) Zeit 30.4, S. 19

(16) Diese "Genauigkeit ist im Spätkapitalismus notwendig Versiertheit der allgemeinsten Wirkung. Die Werbung zielt die richtigen psychischen Kontaktstellen an... Es ist eine naturwüchsige Genauigkeit, bewußtlos." Hofmann-Axthelm, (LV), S. 76 f.

(17) (AV) Zeit 30.4, S. 19

Kritiker, der mit seiner Kritik allein steht:

"Gorillas der Anekdote, das Auge trinkt den Schweiß! Das sind wahrhafte Prachtstücke für den Eßsaal, manche auch für das Schlafzimmer. Die Köpfe sind gut getroffen - wer wüßte besser, wieviel Falten ein Gesicht hat? Die Frauen sind gut im Fleisch, décolleté und deculotté, das ist die wahre Mode, die Pferde posieren gut, sehr raffiniert die Lichtdurchführung schräg aus dem Hintergrund, und diese Blauschatten und Trennschärfen der Photographie, dafür kann keine Großreklame groß genug sein! Wie sind doch diese Autos aus dem Ei gepellt und wie elegant die Spiegelung rechts unten. Das ist alles nach besten Doktrinen gemacht, Pedanterie ersetzt Genie, und dies sind pedanteske Galanteriewaren. Der Maler malt nicht mehr, was er denkt, sondern nur noch, was er vor der Nase hat... Aber auch die Spitzenreiter der neuen Bewegung sind keine Realisten, die sind Positivisten. Sie malen einige Seiten aus dem Lexikon der Realität ab; sie ästhetisieren das Faktische, statt es zu interpretieren." (18)

Die hier getroffene Unterscheidung zwischen Ästhetisierung und Interpretierung ist für die Klarheit der Kunst und ihre Erkenntnisfunktion wesentlich. Sie trifft auf die Unterscheidung von Goethe: "Der echte gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit; durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf ihre niedrigste Stufe gebracht." (19)

"Kunstwahrheit" und "Interpretierung" bedeuten, daß Kunst etwas anderes als "Faktizität" und "Naturwirklichkeit" vermittelt, das, was im folgenden als ästhetische Erkenntnis erläutert werden soll.

Erkenntnis, ganz allgemein als Widerspiegelung der objektiven Realität im menschlichen Bewußtsein verstanden, kann Kunst vermitteln, weil sie eine Art dieser Widerspiegelung ist. Diese besondere ästhetische Form der Widerspiegelung wird im wesentlichen dadurch charakterisiert, daß sie Wirk-

(18) (AV) FAZ 19

(19) Goethe, Einleitung in die Propyläen. zit. nach (LV) Klaus/Buhr, Bd. 2, S. 635

lichkeit in bildhafter, ikonischer Form abbildet (20), im Gegensatz etwa zur Wissenschaft, die die Realität in logischer Form, in Begriffen wiedergibt.

Wie jede Widerspiegelung darf auch die ästhetische nicht als ein einfacher, mechanischer Prozeß verstanden werden. Dieser Vorgang ist im Gegenteil sehr kompliziert und widersprüchlich. (21)

Bevor die Kritik sich mit diesen grundlegenden Bestimmungen befaßt, kapitulieren einige schon an dem Punkt, wo es um den bloßen Zusammenhang von Kunst und Erkenntnis geht:

"In soziologisch angereicherter Form erscheinen aufs neue in vermeintlicher Unschuld all die guten alten Hüte wie Erkenntnis, Wirklichkeit, Wesen der Dinge, Weltanschauung, allgemeine Bedeutung, Typik, Form und Inhalt. Auf dieser irrelevanten Ebene gehen klassische und dialektisch-materialistische Ästhetik nahtlos und belanglos ineinander über." (22)

Schon mit der Überschrift dieses Artikels

"Kunst läßt sich nicht an Realität messen"

werden alle Fragen nach den durch Kunst vermittelbaren Erkenntnissen und nach Kriterien der Klarheit als irrelevant abgetan. Was die Kritiker danach beurteilen, ist jene "glückliche Klarheit", die den Dingen den Eindruck verleiht, "als bedeuteten sie ganz von allein." (23)

(20) vgl. (LV) Burow, S. 25: "In der Tat besteht die Besonderheit der Kunst darin, daß die Wirklichkeit in ihr widergespiegelt wird in lebendiger, individuell-konkreter Form, das heißt Form, in der sie existiert."

(21) vgl. (LV) Klaus/Buhr, Bd. 1, Sp. 33 (Stichwort "Abbildtheorie"): "Das Erkennen ist kein mechanischer Vorgang, sondern ein komplizierter Prozeß, der voller dialektischer Widersprüche ist. Er umschließt die widersprüchliche Einheit von Objektivem und Subjektivem, von Unmittelbarkeit und Vermittlung, von Sinnlichem und Rationalem, von Allgemeinem und Einzelnem, von Abstraktem und Konkretem, von Empirischem und Theoretischem Dementsprechend sind auch die im Erkenntnisprozeß entstehenden Abbilder der objektiven Realität keine mechanischen Kopien, sondern komplizierte Übersetzungen gemäß den spezifischen Gesetzen der menschlichen Erkenntnistätigkeit."

(22) (AV) Welt 14

(23) (LV) Barthes, 1964, S. 132

Von den Bildern Picassos, Braques und Gris' heißt es, sie
"(lassen) ihre geistige Klarheit der Form leuchten" (24),
und Schlemmer wird gelobt,

"weil er der einzige Deutsche ist, der diese Klarheit im
Körperlich-Räumlichen entwickelt hat, ohne pathetisch zu
werden." (25)

Schließlich:

"Einstweilen gibt es erst wenige Werke, die das Neue bereits
in überzeugender Klarheit aufleuchten lassen." (26)

Mit diesem "Neuen" war die Gegenstandslosigkeit moderner
Kunst gemeint; ihr "überzeugende Klarheit", also eine,
die auch jeden überzeugen müßte, zuzuschreiben, obwohl sie
tatsächlich den wenigsten bis heute klar geworden ist,
verdeutlicht diese "glückliche Klarheit".

Weil die Kritiker außerdem diese Klarheit, wie schon vor-
her die Harmonie, nur auf die Form, und diese Form auf
keinen Inhalt beziehen, kommen sie in der Behandlung der
Erkenntnisfunktion nicht weiter. Es heißt zwar, daß Kunst-
werke

"legitimer Ausdruck einer Zeit" (27)

sind, und

"Ausdruck der geistigen, gesellschaftlichen, kulturellen,
vielleicht auch wissenschaftlichen Tendenzen einer
Zeit" (28),

auch, daß der Künstler

"das Wesen seiner Zeit" (29)

spürt. Aber diese "Zeit" ist ein zu unpräziser Ausdruck
für das, was die objektive Realität ist.

"Es gehört zum Wesen der objektiven Realität, unabhängig
vom Bewußtsein zu existieren. Objekt ohne Subjekt ist

(24) (AV) Zeit 1

(25) (AV) ebd.

(26) (AV) ebd.

(27) (AV) ebd.

(28) (AV) Zeit 30.1

(29) (AV) Welt 17

also nicht nur möglich, sondern Axiom des Wirklichseins." (30) Dieses Axiom wird von der Kritik auf den Kopf gestellt: sie behaupten mit ihrer "Zeit" verschiedene Wirklichkeiten und stellen abwechselnd einer schlechten Realität eine bessere Bild-Wirklichkeit gegenüber und umgekehrt. Die einen sehen z.B. in Vedovas "Plurimi" (d 2) eine "Antwort auf die Absurdität des Realen" (31), und sehen im Foto-Realismus positive menschliche Werte gewahrt, die in der Realität vom "weltweit geltenden Gesetz" verletzt werden (32). Sie behaupten also eine negative Realität und eine positivere Kunst-Realität. Die anderen aber meinen, "die documenta 72 dokumentiere die geistige Bankrotterklärung dieses Jahrzehnts" (33), und bezeichnen die documenta deshalb als "krampfhafteste Ausstellung, ... ein Betrug" (34). Sie implizieren also, daß die Wirklichkeit noch nicht so schlimm ist, wie sie in der Kunst dargestellt wird. Beide konstituieren so verschiedene Wirklichkeiten, die tatsächlich aber verschiedenes Bewußtsein ein und derselben Wirklichkeit sind. Die Kritiker sprechen von ihrem Bewußtsein von der Realität, aber sie geben dies als die Realität selber aus. Was die Kritik vermittelt sind keine Erkenntnisse über Kunst und Wirklichkeit, auch keine Erkenntnisse, die von der Kunst gewonnen wurden, sondern Ideologie. (35)

(30) (IV) Lukács, Bd. 2, S. 97

(31) (AV) Zeit 2

(32) vgl. Anm. (12) in diesem Kapitel.

(33) (AV) Zeit 30.1

(34) (AV) Welt 17

(35) Ideologie meint in diesem Zusammenhang "falsches Bewußtsein": "Die Ideologie ist ein Prozeß, der zwar mit Bewußtsein vom sogenannten Denker vollzogen wird, aber mit einem falschen Bewußtsein. Die eigentlichen Triebkräfte, die ihn bewegen, bleiben ihm unbekannt... Er imaginiert sich also falsche, resp. scheinbare

Es fragt sich nun allerdings, ob sie damit Erkenntnisse der Kunst verfälscht, oder ob sie der Ideologie der Kunst aufsitzt. Diese Frage muß vor dem Kunstwerk gestellt und beantwortet werden: kann, um bei dem bisher behandelten Beispiel zu bleiben, der Foto-Realismus dem Betrachter wesentliche Erkenntnisse vermitteln, oder vertreibt er mit seinen Bildern Ideologie?

Die Mehrheit der Kritiker ist der Meinung, daß der Foto-Realismus dem Anspruch der d 5

"zur 'Erkenntnis von Lebensbedingungen und deren Veränderungen auf gegebene Ziele hin beizutragen'" (36)

gerecht wird. Nur einer stellt fest:

"Es ist die documenta unserer Generation: Kunst findet statt, Erkenntnis durch Kunst aber bleibt eine rapide philosophische Promenade durch Kunst. Die Kunst wird wieder unkritisch. Ihr könnt alle beruhigt nach Hause gehen." (37)

Den Foto-Realismus trifft dieser Vorwurf mit Recht; er kann keine Erkenntnis vermitteln, weil der die Wirklichkeit wort-wörtlich abmalt und rein mechanisch wiedergibt. Kunst, die eine Wahrheit erkennen lassen will, darf sich aber nicht auf "die bloße Konstatierung der Erscheinungen und Fakten beschränken, die sie widerzuspiegeln vermag." (38) Sie muß, wie der Kritiker richtig bemerkt, das Faktische interpretieren, anstatt es zu ästhetisieren; sie muß die Realität bewerten, beurteilen. Sie muß das aufweisen, was

Triebkräfte. Weil es ein Denkprozeß ist, leitet er seinen Inhalt wie seine Form aus dem reinen Denken ab, entweder seinem eigenen oder dem seiner Vorgänger. Er arbeitet mit bloßem Gedankenmaterial, das er ... nicht weiter auf einen ... vom Denken unabhängigen Ursprung untersucht, und zwar ist ihm dies selbstverständlich, da ihm alles Handeln, weil durch Denken vermittelt, auch in letzter Instanz im Denken begründet erscheint." Engels in einem Brief an Mehring, (LV) Marx/Engels, Bd. 1, S. 96

(36) (AV) Zeit 23

(37) (AV) FAZ 19

(38) (LV) Burow, S. 9

Lukács die "persönliche Qualität" genannt hat (39), und was man bei den foto-realistischen Objekten vermißt. Denn "der westliche Realismus hält Distanz zum Sujet, verzichtet auf Engagement und Parteinahme." (40)

Dieser Verzicht des Künstlers sich persönlich zu engagieren ist eine Fiktion, denn auch der Künstler ist mit Bewußtsein ausgestattet und kann davon, also von sich selbst, nicht abstrahieren. D.h. er nimmt Partei für oder gegen etwas; entweder bewußt und direkt wie die sozialistischen und engagierten Realisten, oder unbewußt und indirekt wie die Foto-Realisten. (41)

(39) "Nur im Ästhetischen hat diese persönliche Qualität - und zwar in doppelter Hinsicht: als persönliche Qualität des dargestellten Gegenstandes und als die der Darstellungsweise selbst - einen Eigenwert; sie ist der Träger, der Erwecker des Selbstbewußtseins: als Gedächtnis, als 'Er-Innerung' des Weges, den die Menschheit ging und gehen wird, der Personen und Situationen, der Tugenden und Laster, der Innenwelt und Außenwelt der Menschen, aus deren dynamischer Entfaltung, aus deren dialektischer Widersprüchlichkeit die Menschengattung sich zu dem erhoben hat, was sie heute ist und morgen sein wird." (LV)

Lukács, Bd. 2, S. 148

(40) (AV) Zeit 30.4, S. 16

(41) Sie sind im Grunde keine Realisten, sondern Naturalisten. Denn "wenn wir das Prinzip Realismus als Gesetz des reflektierten Ausdrucks einer gesellschaftlichen Realität im Kunstwerk begreifen", dann vertreten die Foto-Realisten einen Naturalismus "insofern sie auf die genaue Wiedergabe des Geschehenen, Gehörten, Erlebten achte(n) und auch das kleinste und unbedeutendste Detail zu bewahren trachte(n)." Lukács hat diese gegensätzlichen Prinzipien an Balzac und Zola entwickelt und den gesellschaftlichen Hintergrund aufgezeigt, vor dem sich auch die Abspaltung der 'Intelligenz' abspielte. (vgl. X. INTELLIGENZ) Die Künstler wurden von Miterlebenden und Mitstreitern zu bloßen Zuschauern und Chronisten degradiert; Balzacs parteiliche Anteilnahme muß dabei Zolas Methode weichen, "mit deren Hilfe der zum bloßen Zuschauer degradierte" Künstler die Realität zu bewältigen versuchte.

"Insofern muß der Naturalismus als Stil vom Prinzip Realismus scharf geschieden werden. Wenn dem Kunstwerk überhaupt eine seinserhellende Bedeutung zukommt,

Der Klarheits-Begriff findet nicht nur bei der Beurteilung von Kunstwerken Verwendung; er enthält auch eine wesentliche Bestimmung der kunstkritischen Arbeit.

Auf die Frage "Was soll Kritik?" antwortet ein Kritiker: "Aufgabe 3 übertrifft in ihrer Bedeutung alle anderen. (42) Definition. Standortbestimmung. Diese geschieht hauptsächlich in a) Fachzeitschriften (...), b) Vernissagenreden (...), c) Katalogen (...). Kunstbibliotheken sollten heutzutage weniger Kunstbücher als vielmehr Ausstellungskataloge sammeln. In ihnen geschieht das, was eigentlich in der Kritik überhaupt geschehen sollte...: in Worten klar machen, was in Werken da ist." (43)

Dieser Vorsatz "in Worten klar machen, was in Werken da ist" trifft nun auf den, daß nichts eindeutiger und klarer ist als das Kunstwerk selbst. (44) D.h. der Kritiker kann mit seinen Worten nicht klarer machen, was ein Kunstwerk ausdrücken will. "Was er tun kann, ist eine bestimmte Deutung 'zeugen', indem er sie von einer Form, die das Werk ist, ableitet." (45)

Damit auch diese Deutung für den Leser und Betrachter klar und einsichtig ist, muß der Kritiker seinen subjektiven Standpunkt erkennen lassen. Denn der Weg vom Kunstwerk zum

so verhält sich der Naturalismus zur ästhetischen Aufgabe wie der Positivismus zur philosophischen... Das Haften am Detail entspricht ebensowenig dem Wesen des Kunstwerks wie dem Wesen der philosophischen Gedankenführung. Beide sollen das eigentümliche dialektische Verhältnis, in dem das Besondere und das Allgemeine zueinander stehen, an sich selbst sichtbar machen... Der Naturalismus verfehlt dieses Verhältnis, der Realismus stellt es heraus." (LV) Holz, Vom Kunstwerk zur Ware, S. 48 ff.

(42) vgl. (LV) Hamm (ed.), S. 115 ff. (Heinz Ohff, Drei Aufgaben der Kunstkritik) Aufgabe 1 nennt er "Information", und Aufgabe 2 "Resonanzboden". ebd. 116 f.

(43) ebd. S. 117

(44) vgl. (LV) Barthes, 1967, S. 75: "Der Kritiker kann nicht den Anspruch erheben, das Werk zu 'übersetzen', insbesondere nicht in größere Klarheit, denn nichts ist klarer als das Werk."

(45) ebd.

Wort, zur Sprache und zum Artikel geht über den Kritiker; und klar kann der Artikel erst sein, wenn dieser Weg reflektiert wurde.

Die Kritiker bestreiten nicht, daß ihr Urteil subjektiv ist. Die Fragestellungen:

"Aber ist Kritik, gleich welche, etwas anderes als subjektives Wertempfinden, allerdings an der Objektivität von Fakten und allgemeinen Begriffen orientiert?"

"Wo hätte sich je gezeigt, daß kritische Auswahl frei von subjektivem Willen ist?" (46)

implizieren negative Antworten. Aber von diesem "subjektiven Wertempfinden" oder "subjektivem Willen" erfährt man nichts. Denn ein weiterer Grundsatz der Kritik lautet, "daß die wissenschaftliche Methode in der Kritik nur als untergeordnete Tätigkeit erlaubt ist", und die sollte man "nicht mit eigentlicher Kritik, die eine philosophische Tätigkeit ist, verwechseln, die es ... mit dem verborgenen Hintergrund der Überzeugungen zu tun hat..." (47)

Die Kritiker, die ihre Überzeugungen verbergen, sehen von sich selbst ab und unterdrücken ihre Individualität. (48)

(46) (AV) Zeit 3

(47) (LV) Read, S. 369

(48) Dazu bemerkt Martin Walser aus der Sicht des Schriftstellers: "Warum nehmen viele Kritiker sich selber so wenig ernst als Schriftsteller? Warum verzichten sie auf sich selber...?... Die Kritiker unterdrücken ihr Persönliches. ... Sie sehen von sich ab... Ich kann mir schon denken, daß einer seine Schulung hat, seine Gescheitheit, sein Kommandierbares, sein jederzeit abrufbares Potential, aber ist das sein Bestes? Ich kann mir auch denken, daß einer nicht den Mut hat, sich selbst ganz ins Spiel zu bringen, sich selber in der Kritik zur Sprache zu bringen. Vielleicht fehlt auch einfach das Vertrauen zur Sprache. Im Urteil ist eine ihrer dürftigen Möglichkeiten. Die feineren Möglichkeiten sind allerdings schwerer zu trainieren. Aber man darf nicht glauben, daß die Sprache, die sich mit Urteilen zufriedengibt, am Samstag in der Zeitung einen verbindlicheren Effekt bewirkt als eine ganz ins Persönliche verstiegene Sprache. Der Schriftsteller als Kritiker dürfte,

Von ihren Überzeugungen, vor allem ihren politischen, zu reden, ist ein Tabu der Kritik: "Wer glaubt, er müsse eisern parteiisch engagiert reagieren, als 'Linker' oder als 'Avantgardist' oder als Christlich-sozialer, der neutralisiert sein Urteil in dem Maße, in dem er es zur ungefährdeten Funktion des Engagements macht." (49) Das steht in direktem Widerspruch zur Forderung Baudelaires, der diesen Kritikern die Daseinsberechtigung absprechen würde. (50) Ihnen wird es auch nicht gelingen, eine gegen ihre negative Bedeutung arbeitende 'feuilletonistische' Darstellungsweise zu entwickeln. Denn das wäre "eine Methode, ... wobei der Autor auf der Grundlage seiner Weltanschauung die Erscheinungen beurteilt, dabei sehr ausgeprägt mit seinem persönlichen Gesichtspunktauftritt und sich einer schöpferischen Sprache bedient." (51) Dann müssen sich die Leser wenigstens nicht mehr über Unklarheiten beschweren, ob sie die Beschreibung:

"Ich kenne Lucio Fontanas Bild, das sie wahrscheinlich zu Recht angreifen, nicht; Ihre Beschreibung ist schlecht, so kann ich es mir auch nicht vorstellen." (52)

die Information:

"Es war der große Fehler der documenta 5, daß man nicht genügend und, wenn doch einmal, meist viel zu unklar informiert worden ist." (53)

glaube ich, seine Prosa schreiben als einer, der nur für sich schreibt, der nur bemüht ist, mit seiner ganzen bewußten und unbewußten Geschichte auf den ... Gegenstand zu antworten. Und je radikaler er das versuchte, desto mehr Verbindlichkeit bewirkte er. Ganz glaubhaft wird ja nur das, was einer halbwegs rücksichtslos persönlich hervorbringt." (LV) Hamm (ed.), S. 11 ff. (Tagtraum, daß der Kritiker ein Schriftsteller sei)

(49) H. Kuhn, Wesen und Wirken des Kunstwerks, München 1960, S. 19

(50) vgl. VI. ORIGINALITÄT, Anm. 7

(51) (LV) Knobloch, S. 31

(52) Zeit vom 16.10.1959

(53) Zeit vom 27.10.1972

oder die Intentionen:

"Die Absicht der Mandarinen ist klar zu erkennen: Absurditäten wie das 'documenta-rische' Meisterwerk des Lucio Fontana lassen sich gut und teuer verkaufen, wo das Gehirn des Laien durch den Weihrauch der Hohenpriester vernebelt ist und die Schrauben darin sich langsamer drehen." (54)

betreffen.

XII. "Der Kritiker ist ein Malbuch. Er enthält eine Ästhetik, welcher er nicht völlig sicher ist, die sich aber bei der Berührung mit einem Werk oder einer Interpretation aus ihm herauslöst wie ein Bild, wenn Kinder in dem vorher imprägnierten Malbuch herumkritzeln. Kunsterfahrung, Ehrlichkeit, Charakter, Moral: alles das sind Voraussetzungen, die man benötigt..." (1)

Diese Charakteristik des Kritikers verdeutlicht, daß Kritik auch mit Forderungen an ein Kunstwerk verbunden ist, die sich ähnlich erfüllen sollen, wie die Kritzeleien der Kinder im vorgezeichneten und imprägnierten Malbuch. Diese Forderungen ergeben sich aus den theoretischen Überlegungen und ästhetischen Vorstellungen des Kritikers, die von seiner Persönlichkeit beeinflusst sind. Und diese persönlichen Eigenschaften, "Ehrlichkeit", "Charakter" und "Moral" kommen wiederum in den privaten Forderungen des Kritikers an ein Kunstwerk zur Geltung.

Diese privaten Forderungen kommen in dem zum Ausdruck, was die Kritiker EVOKATION und FASZINATION nennen. D.h. sie wollen vom Kunstwerk evoziert oder fasziniert werden.

In den Artikeln erscheint die Evokation und Faszination zunächst in einem umgekehrten Verhältnis, nämlich nicht

(54) Zeit vom 16.10.1959

(1) (LV) Kuhn, S. 18 f.

als Forderung, sondern als ästhetische Qualität:

"Wo ist Degas, von dem es Blätter gibt, die es an 'Moder-
nität' und evozierenden Qualitäten zumindest mit Klimt
oder Schiele aufnehmen...?" (2)

"Es ist vielmehr mit ein Verdienst Bodes, daß die documen-
ta kein Museum, sondern vielmehr ein Supermarkt (ist),
wahrscheinlich der faszinierendste Supermarkt der bil-
denden Kunst der Gegenwart seit Jahren." (3)

"Marino Marini (überragt) mit der Vitalität seiner plasti-
schen Schöpfungen alle Zeitgenossen... Er fasziniert
nicht nur die Laien..." (4)

"Mag sonst manches anfechtbar ... sein, so mindert das
den faszinierenden Gesamteindruck der drei organisch
zusammenklingenden Ausstellungen keineswegs." (5)

"In strahlender Schönheit, die unerhörten Spannungen des
Schaffensprozeß scheinbar mühelos überwindend, stehen
die neuen Gemälde von Ernst Wilhelm Nay vor uns, Zeug-
nisse reinsten Evokation innerer Erlebnisse..." (6)

Diese Beispiele genügen, um zu verdeutlichen, daß sich
die Kritiker für ihre Forderungen an ein Kunstwerk dadurch
eine Basis verschaffen, daß sie in diesem Fall Evokation
und Faszination auch als Qualität des Kunstwerks feststel-
len. Diese Qualitäten können auch durchaus vorhanden und
zu begründen sein; darum geht es im Moment nicht, sondern
darum, was sie im Kritiker evozieren.

Über ein Werk von George Rickey schreibt eine Kritikerin
z.B.:

"Da überrascht ein Amerikaner, George Rickey, durch die
Kühnheit und Einfachheit seiner raumgreifenden Gebilde.
Im Sonnenlichte blitzende Stahllinien ragen wie Segel-
maste in den Himmel, wie Schilf im Winde, in ständiger
Vibration der Atmosphäre anheimgegeben." (7)

Und in einem Artikel zur d 1 liest man:

"da hängt Bissière, dessen Bilder wie stille Gärten sind..."

(2) (AV) Zeit 4.2

(3) (AV) Zeit 14.2

(4) (AV) Welt 1

(5) (AV) Welt 2

(6) (AV) Zeit 1

(7) (AV) FAZ 7

die dunklen Bilder von Soulages, die wie Einsichten ins Innere der Erde erscheinen... Klee ist in diesem Konzert wie der Gesang einer Lerche... Der Blick auf die Kunst unseres Jahrhunderts geht über eine wunderbare, aufregende Landschaft." (8)

Schließlich heißt es noch zu Emilio Vedovas "Plurimi":

"Der interessanteste Beitrag von Raumaktivierung stammt von Emilio Vedova. Die dunkle Grotte füllt eine bewegliche, aufklappbare, an Seilen befestigte Malerei auf Holzplatten: Vedovas 'Plurimi', sein 'absurges Berliner Tagebuch', ... in wilden Farben, andere Partien in Schwarz und Grau, in schnellem Wechsel, morsch, durchlöchert, widerstandsfähig: Antwort auf die Absurdität des Realen." (9)

"Eine eigenartige Arbeit hat Emilio Vedova geleistet. Ein hoher Raum steht und hängt voll beweglicher Wände, allseitig bemalt, beklebt, angebrannt, maschinell geritzt und verletzt, ein Furioso an Farbe und begehbarem Labyrinth." (10)

Hier werden nicht in erster Linie Kunstwerke beschrieben oder beurteilt, sondern die Assoziationen des Kritikers geschildert. Riquez Plastik, Bissières Bild, Vedovas "Plurimi" usw. scheinen nicht aus Stahlrohren, Leinwand, Farbe und Holz o.ä. zu bestehen, sondern das Resultat einer Evokation des Kritikers zu sein. Vergleicht man die Evokationen mit den Kunstwerken, oder das Geschriebene z.B. über das "Plurimi" mit einem Kommentar des Künstlers, dann sind die Rückschlüsse fatal. Denn Vedova sagt:

"Das Ganze ist ein 'absurdes Tagebuch' aus Berlin; dort habe ich diese 'Bilder mit Füßen' in den letzten Monaten hergestellt. Diese hängenden Kastenfigur ist die Nazibestie, selbst die Seile sind dramatisches Symbol: mit diesen Seilen haben die Nazis ihre Heroenplastiken aufgestellt, ich habe sie mir geben lassen. Dort unten in der Ecke, das sind die Juden im dritten Reich. Dort, dieses große begehbare, schwenkbare Gebilde ist Erinnerung an den Kurfürstendamm. Hier, frei im Raum schwebend, das heutige Leben, denn ich zeige nicht nur den Tod,

(8) (AV) FAZ 2

(9) (AV) Zeit 2

(10) (AV) Welt 4

sondern auch den Lebenswillen, Protest und gleichzeitig Ja zum Leben..." (11)

Der Widerspruch zwischen dem Künstler/Kunstwerk und den Kritikern/Kommentaren ist eklatant: was Vedova gewollt hat (und nicht erreicht hat), interessiert die Kritiker gar nicht; sein Werk ist für sie vielmehr ein Mittel, ihre Evokationen mitzuteilen. Und weil die Leser das Gesagte in den seltensten Fällen selbst überprüfen können, wird es als objektive Eigenschaft des Kunstwerks verstanden. Der Leser verläßt sich darauf, wenn im Artikel steht:

"Joseph Cornells kleine Kästen, deren sparsame Realitätsreste ganze Welten der Phantasie zum Erblühen bringen" (12),

"wie aufschlußreich ist dieses Nebeneinander von Schizophrenie und Mythologie" (13),

daß Cornells Kästchen auch seine Phantasie anregen, daß die Verbindung von Schizophrenem und Mythologischem auch für ihn aufschlußreich wäre bzw. würde. Denn die Evokationen des Kritikers sind nicht als solche erkennbar, weil kein Kritiker von den Möglichkeiten einer Evokation oder Faszination und der Subjektivität seiner Urteile spricht. Für ihn sind die Bilder so und für ihn können die Evokationen keine anderen sein:

"Sicher wird die 'documenta II' gerade bei der Jugend ein starkes Echo finden. Aber auch sonst wird sich kaum ein Besucher ihren faszinierenden Wirkungen entziehen können." (14)

Es entzieht sich der Vorstellungskraft des Kritikers, daß ein Besucher nicht fasziniert sein könnte, daß er von der modernen Kunst nicht evoziert werden könnte. Denn für den Kritiker sind, wenn es sein muß, alle Menschen gleich,

(11) (AV) Welt 4

(12) (AV) Zeit 30.2, S. 3

(13) (AV) ebd.

(14) (AV) Welt 2

von Natur. (15) Die Funktion der Evokation bestimmt sich von hier nicht als ein Kriterium zur Kritik von Kunstwerken, sondern als Instrument zur Verteidigung eines Privilegs. Das Kunstwerk hat nicht die Möglichkeit, jeden zu evozieren; aber der Kritiker hat die Möglichkeit, sich evozieren zu lassen.

Als Begriff der Kritik haben Evokation und Faszination wiederum doppelte Funktionen: einmal werden damit vermeintlich ästhetische Qualitäten festgestellt (16); zum anderen sind damit die Hoffnungen verbunden, daß sich die Leser vom Kunstwerk und vom Text evozieren lassen.

"Auf einer sehr hohen Stufe kritischen Verhaltens", verrät ein Kritiker, "wird kaum noch geurteilt. Das Urteil offenbart sich indirekt im Vortrag, im Ton und in den Farben der Darstellung - es wird eher suggeriert als verkündet."

(17) Und auf diese sehr hohe Stufe, so hofft der Kritiker, wird ihm der Laie und Leser folgen, "wenn dieser ihm Horizonte eröffnet..., wenn er ihm Erleuchtungen bringt durch die bildhafte Art seiner Beschreibung und Interpretation, durch seine Fähigkeit, etwas aus der bildenden Kunst in die Sprache zu übersetzen, das Bild oder Bildwerk zum Reden zu bringen." (18)

Betrachtet man die oben zitierten Artikel unter diesem

(15) vgl. V. EINHEIT

(16) vgl. (LV) Hamm (ed.), S. 105 f. (Hans Platschek, Phrasenmüll und Inserate) Auch Platschek beurteilt die Evokation ähnlich: Will man das Urteil des Kritikers untersuchen, "so muß man sich vor Augen halten, daß der Kunstkritiker, der maßgebende zumal, sich jedem Bild mit einer Forderung nähert. Mit ästhetischen Bestimmungen freilich hat diese Forderung nichts zu tun... Verlangt wird vielmehr, daß ein Bild im Kritiker eine Saite zum Schwingen bringt, er möchte, um wieder seine Sprache zu benutzen, daß ein Bild ihn 'fasziniert' ... Das Schlüsselwort heißt Evokation."

(17) (LV) Blöcker u.a., S. 14

(18) ebd. S. 75 (Will Grohmann, Kunstkritik.)

Anspruch, dann potenzieren sich die Schwierigkeiten: denn ist schon die Relation zwischen Kunstwerk und Evokation nicht mehr einsehbar (was haben "im Sonnenlichte blitzende Stahllinien" und "Schilf im Wind" mit einer Stahlplastik von Rickey zu tun, die der Leser nicht kennt), dann wird sie als Evokation einer Evokation noch undurchsichtiger. War also schon in den Artikeln nicht mehr vom Kunstwerk die Rede (19), dann kann die vom Kritiker angestrebte Evokation des Lesers beliebig manipuliert werden. Behält man dabei die wirklichen Verhältnisse im Auge, dann ist diese Manipulierung nicht mehr nur eine private Sache des Kritikers oder Lesers.

In der Wirklichkeit geht es weniger darum, daß ein Betrachter zu seinem Vergnügen oder zu seiner Erbauung evoziert und fasziniert wird, als vielmehr darum:

"Kunstbegeisterung ist eine schöne Sache, es ist eine umso schönere Sache, wenn sie sich in Ankäufen manifestiert."
(20)

Die Sachlage wird allerdings nicht schöner dadurch, daß man sie freimütig bekennt und konsequenterweise seine Artikel mit dem "Graphik-Angebot der documenta-Foundation e.V." bereichert. Denn alle Kritiker entfalten mit ihren Bemühungen, das Publikum zu evozieren eine Werbewirkung - wenn auch nicht so offensichtlich wie in diesem Artikel. Die Sachlage wird außerdem schlechter, wo die Evokation durch die Suggestion gesteigert wird. Zum o.g. hohen kritischen Verhalten kommt das Verfahren, das die Kritik den 'modernen Stil der Kunstkritik' nennt: eine in diesem Stil verfaßte Kritik gibt "ein Bild des kritisierten Produkts, sie 'charakterisiert' es und bedient sich dabei

- (19) Nochmal Platschek: "Der Kritiker berichtet über die Erfahrungen..., über seine Empfindungen, Stimmungen und Erinnerungen; über das Bild braucht er folglich nichts zu berichten." vgl. Anm. 16, ebd. S. 105 f.
(20) (AV) Zeit 14.2

sowohl der 'Einfühlung'... als auch der Suggestion, die in wenigen Sätzen die Ausstrahlung des Objekts beschwört. So verwendet sie impressionistische Mittel zur Information und zur Wiedergabe des spontanen Eindrucks... Der kritische Stil gerinnt... so oder so in die geprägte Formel."

(21) Gab die Evokation schon ein verzerrtes Bild des kritisierten Gegenstandes, von dem sich der Leser also auch kein richtiges Bild machen konnte, dann wird diese beschwörende Suggestion noch fragwürdiger. Diese Methode, die auf die "Ausstrahlung" des Kunstwerks und den "spontanen Eindruck" zielt, also nicht mehr auf das Kunstwerk selber, ist geeignet, die Interpretation überhaupt vom Objekt zu trennen. Die "geprägte Formel" ist nichts anderes als eine Phrase oder ein Klischee. (22)

Eine Phrase ist auch jenes Modewort, das die Kritiker neuerdings häufiger verwenden, um sich der eigenen Fortschrittlichkeit zu versichern: PROVOKATION. Das hört sich aufgeklärter und zeitgemäß an. Richard Longs "Circle" (d 5)

"(kann) eigene Meditationen provozieren." (23)

(21) (LV) Melchinger, S. 72

(22) Ernst Fischer schreibt dazu: "Je weiter nicht nur die Sprache, sondern auch das Bewußtsein hinter dem Lauf der Welt, dem Wettlauf der Dinge, der technischen Erfindungen, der unvorstellbaren Produktivkräfte, der undurchsichtigen Institutionen, zurückbleibt, desto größer wird das Bedürfnis nach dem vereinfachenden und unabänderlichen Klischee. Die Phrase, das Klischee täuschen eine stabile, nicht aus den Fugen geratene Welt vor. Sie sind die Zuflucht vor beunruhigenden Erkenntnissen, vor Entscheidungen und Verantwortung..."

Im Zwiespalt zwischen der Scheinwelt, die als wirklich gilt, und dem verfinsterten Sein verliert das Ich seine Identität, ein lückenloses System von Phrasen ersetzt sie. Die Zeitung, der Rundfunk, der Fernsehschirm liefern ins Haus, was jeweils als wirklich zu gelten hat." (LV) Fischer, S. 133

(23) (AV) Welt 16.1

"Diese Theorie (der Concept-Art, L.H.) muß Schwierigkeiten provozieren, will es wahrscheinlich aus." (24)

"Die Tatsache, daß er (der Foto-Realismus, L.H.) derart heftige und kontroverse Reaktionen provoziert, macht ihn jedenfalls zum beherrschenden Thema und zu einem zentralen Ereignis dieser 100-Tage-Ereignis-documenta." (25)

Man gibt sich mit diesem Wort einen modischen Anstrich, der vielleicht auch die täuschen könnte, bei denen die Provokation mal von Bedeutung war: den progressiven Oppositionellen, den Kreisen der Außerparlamentarischen Opposition. Die Funktion dieser verbalen Anpassung hat aber ein Kritiker genau erkannt:

"Nicht verwunderlich ist in diesem Zusammenhang, daß einige Kunstrezensenten ihre Sympathieerklärungen für die Go-in-Protestler nur deshalb vorausschicken, um den kritischen Anspruch des Protestes zu desavouieren. Die Jugend der Protestanten und deren Ungestüm werden beklatscht, um ungestraft sogleich die temperamentbedingte Blindheit solchen Protestes zu unterstellen." (26)

Den Beweis dafür liefern mehrere Artikel:

"Gut, die documenta ist noch einmal davongekommen, daß sie überhaupt gefährdet war, ist schlimm genug, resultiert aus einer grotesken, widersprüchlichen, pervertierten Situation... es sind keine fanatisierten Gegner der modernen Kunst, nazistische oder neofaschistische Elemente, die gegen die documenta Sturm laufen. Es sind gerade die Kreise, für die sie gemacht ist, die sich mit ihr identifizieren sollten, die sogenannten progressiven Kräfte, Künstler und Studenten." (27)

Zu den Künstlern gehörte auch Wolf Vostell, der den etablierten documenta-Betrieb mit einer Blinden-Armbinde provozieren wollte und konnte. Mit großer Erleichterung stellt ein Kritiker fest:

"Immerhin brachte Vostell im Gegensatz zu sonstigen unqualifizierten Aktionen und Reden hörenswerte Dinge vor: ihm geht es offenbar nicht um Vorwände zum Sturz der Gesell-

(24) (AV) Welt 16.1

(25) (AV) Zeit 30.4, S. 16

(26) (AV) Zeit 18.2, vgl. VII. GESTALTETHEIT

(27) (AV) Zeit 12.1

schaft unter dem nichtssagenden Motto von der Kunst der Herrschenden, ihm geht es auch nicht um seine eigene Person, denn - so sagte er - er persönlich habe keine Präsentation mehr nötig..." (28)

Während es niemandem schwerfallen wird, Vostell systemverändernde Absichten abzusprechen (29), und während ihm auch der nicht unrecht tut, der ihn unpolitisch und narzistisch nennt, so geht der Kritiker doch entschieden zu weit, wenn er ausgerechnet Vostell zum "Wortführer der kritischen Künstler" macht. Er diffamiert damit die Absichten anderer, wirklich engagierter Künstler.

Ernsthafte Absichten versucht ein Kritiker auch den "Bilderstürmern" vom Mai 1968 abzusprechen:

"Als die Bilderstürme im Mai mit dem Abbruch der Filmfestspiele von Cannes begannen, konnte man zunächst glauben, es handle sich um eine bloße Randerscheinung zu essentiell politischen Vorgängen, zum großen Streik der französischen Arbeiter etwa. Aber die Streiks flauten ab, und die Bilderstürme breiteten sich aus. Es war, als zeige eine Krankheit, die sich zunächst in fernliegenden Symptomen geäußert hatte, nach und nach ihre wahre Natur. Das Übel lag nicht im Bauch, sondern im Kopf. Die Intellektuellen, die die Rebellion inspirierten und inszenierten, spielten endlich mit offenen Karten. Nicht um eine eingebildete fatale Lage der Arbeiter ging es ihnen, sondern um ihre eigene fatale Lage. Das Ziel der Aggressionen war nicht die Industrie, sondern eben die 'Kulturindustrie'." (30)

Der Trick, der hier angewendet wird, ist verwandt mit dem, der den Jugendlichen den kritischen Anspruch ihres Protestes nehmen will (s.o.); beide gehören zu der mythologischen Figur, die Barthes als das "Serum" definiert hat. Ihre Funktion liegt darin, "das akzidentelle Übel einer Klassensituation zu bekennen, um deren prinzipielles Übel um so besser zu maskieren. Man immunisiert das kollektiv

(28) (AV) Welt 6

(29) Vostell will, wie er selbst sagt, "die Welt nicht verbessern, sondern ein neues Verhältnis zu ihr schaffen." (Vostell, Happening und Leben, Neuwied/Berlin 1970, S. 231)

(30) (AV) Welt 7

Imaginäre durch eine kleine Injektion und verteidigt es auf diese Weise gegen die Gefahr einer verallgemeinernden Subversion." (31)

Genau das tun die Kritiker, indem sie dem Protest der Jugendlichen und dem Streik der französischen Arbeiter den Boden entziehen, weil die einen eine "groteske, widersprüchliche, pervertierte Situation" heraufbeschworen haben und die "fatale Lage" der anderen nur eingebildet war. Sie degradieren den Streik und die Rebellion wie das "Motto von der Kunst der Herrschenden" zu Parolen, die gesellschaftlich irrelevant sind. Da man aber das Jahr 1968 auch so nicht auslöschen kann, wird die "Krankheit" zu einer Schein-Krise der Kultur erklärt, mit der man sich nur oberflächlich befaßt. "Diese l i b e r a l e Behandlung wäre noch vor hundert Jahren unmöglich gewesen. Zu jener Zeit schloß das Bürgertum keine Kompromisse, es war noch unnachgiebig. Seither ist es um vieles geschmeidiger geworden. Die Bourgeoisie zögert nicht mehr, einige lokalisierte Subversionen anzuerkennen: die Avantgarde, das kindliche Irrationale usw. Sie lebt nunmehr in einer Ökonomie der Kompensierungen." (32) Vostell etwa erkennt man in diesem an und zitiert selbst seine Forderungen:

"Er findet, es fehlten außer den genannten Gruppen (Fluxus-, Happening- und Environment-Gruppen, L.H.) die zeitkritischen, nämlich die künstlerisch subversiven Kräfte, so die Gruppe Zero und die Leute um die Galerie Block, Richter, Lueg und andere, ferner die französischen Realisten, es fehlten Filme, es fehle eine Einladung an den SDS..." (33)

Gleichzeitig wird aber kompensiert, daß die "sonstigen unqualifizierten Aktionen", von denen oben die Rede war, zum Vostellschen Happening gehörten; (34) daß Vostells Happe-

(31) (LV) Barthes, 1964, S. 140

(32) ebd. S. 140 f.

(33) (AV) Welt 6

(34) Auf der Pressekonferenz am 27. Juli 1968 hatten einige Honig auf Tische und Stühle geschüttet.

ning vom Fernsehen inszeniert war; daß es "zeitkritische" und "künstlerisch subversive Kräfte" gibt, die weder von Vostell, noch vom Kritiker gemeint sind. Und schließlich gibt der Kritiker, in Verkehrung sämtlicher Forderungen und selbst der Auffassung von Vostell zu bedenken:

"Ich kann mir nicht helfen, vieles davon (nicht alles) geht trotz hocheleganter Begründung doch auf Bevorzugung der einheimischen Künstler und des nationalen Kunsthandels."

Wie schon an den Beispielen Kienholz und Johns verdeutlicht (35), versuchen die Kritiker auch hier, den Künstlern Absichten zu unterstellen, die diese kaum gehegt haben können. Vostell wird mehr oder weniger willkürlich chauvinistische Einstellung nachgesagt, die seine ganzen Forderungen zwielichtig erscheinen läßt.

Schließlich noch ein letztes Beispiel, bei dem "provozieren" als Serum eingesetzt wird. Es geht hierbei um die Folgen, die die Kritik für die Prozeß- und Konzept-Kunst voraussieht:

"Sowohl die Wahl der Materialien in der Process Art als auch die Medienvielfalt in der Conceptual Art unterminieren herkömmliche Vorstellungen von Kunst und provozieren bei den Sammlern Zurückhaltung." (36)

An diesem Satz ist nichts belegbar: weder haben Prozeß- und Konzept-Kunst herkömmliche Kunst-Vorstellungen unterminiert (selbst die Kunstkritik arbeitet noch mit den traditionellen ästhetischen Begriffen, auch in der Behandlung der genannten Richtungen), noch provozierten sie Zurückhaltung bei den Sammlern.

Belegbar ist vielmehr, daß auch die Konzept-Kunst einen schwunghaften Handel mit ihren Objekten 'proviziert' hat. "Wesentliche Veränderungen haben sich weder für den Künstler noch für den Händler durch die Concept Art ergeben", bekennt der amerikanische Kunsthändler Seth Siegelaub

(35) vgl. VII. GESTALTETHEIT

(36) (AV) Zeit 25

schon 1970. "Der Künstler ist Informationsgeber, der Händler handelt mit Informationen." (37) Und Gerd Winkler weiß, daß der Konzept-Künstler Ben Vautier "selbst für den albernsten Hinweis, den er auf eine Tafel schreibt, 1000 Mark und mehr" kassiert. (38) Und der komplette Werksatz für das "Objekt zum Weitergehen" vom Prozess-Künstler F. E. Walther kostete DM 67 000. "Später erwarb Ströher in Darmstadt das Prozeßmaterial für 160 000 DM." (39) Auch "die Kunsthändler Konrad Fischer und Geert von Beijeren Bergen en Henegouwen sehen durch die Konzeptuelle Kunst keinen Bruch mit ihrer Warenform." (40) Warum auch?

Evokation, Faszination, Provokation - alle drei Begriffe sind geeignet, so, wie sie von den Kritikern verstanden und verwendet werden, Sachverhalte zu verschleiern. Dabei ist gerade die Evokation als ästhetischer Wert geeignet, das Bewußtsein von diesen Sachverhalten zu entwickeln und zu fördern. Denn denkt man sich zur Evokation die Inschrift des delphischen Apollo-Tempels: "Erkenne dich selbst", dann erhält die evokative Wirkung eines Kunstwerks eine ganz andere Bedeutung als die, die ihr die Kritiker verleihen.

Die künstlerische Darstellung, schreibt Lukács im fünften Kapitel der Ästhetik, "evoziert eine objektive Wirklichkeit, jedoch eine, die in allen ihren Fasern von menschlicher Tätigkeit durchdrungen ist, in sämtlichen Gegenstän-

(37) in: Magazin Kunst. XX.38, 2/1970. vgl. (LV) Damus, S. 93

(38) (LV) Winkler, S. 156. Eine Tafel, 60x73 cm, mit der Aufschrift "unverkäuflich Ben" wurde vom Handel für DM 6000 angeboten. ebd. S. 68. Auf der d 5 war Vautier mit seinem "Thinking Room" vertreten; seine Täfelchen hingen überall in Kassel herum.

(39) (LV) Winkler, S. 148

(40) (LV) Damus, S. 94, Anm. 55

den der menschliche Verstand, das menschliche Gefühl sein Bestes investiert hat, sich in diesem Prozeß des Gebens und Handelns innerlich bereichernd... Was der Mensch in den verschiedenen Formen der Entäußerung an die objektive Wirklichkeit (...) hingebend verschenkt hat, wodurch er die ihm eigene Fülle von Gedanken und Gefühlen besitzt, wird hier in das Subjekt zurückgenommen und die Welt als eigene Welt des Menschen, als ein unverlierbarer Besitz erlebt." (41) Es fragt sich, ob entweder die Kritiker oder die Kunstwerke heute diesem hohen Anspruch der Evokation nicht gerecht werden. Um darauf eine Antwort zu finden noch einmal das schon oben behandelte Beispiel "Plurimi" von Vedova.

Hinter diesem Objekt stehen, wie wir gesehen haben, Intentionen Vedovas bezüglich dessen, was er aussagen und beim Betrachter evozieren wollte, die von den Kritikern nicht behandelt, sondern mit ihren eigenen Emotionen und Assoziationen verdeckt wurden. Sie müssen sich von Vedova sagen lassen: "Viele Leute begreifen nicht, daß Malerei der Ausdruck eines Menschen sein kann, der anders denkt. Verstünden sie das Chinesisch unserer Bilder, so würden sie in ihnen die Trauer der Tage lesen und in solchen Bildern eine Befreiung spüren und einen Verzicht... Die meisten starren uns an wie seltsame Tiere, sie sehen in uns Leute, die Anstoß erregen, aber unseren Protest hören sie nicht." (42) Aufgabe der Kritik wäre es, aufzuklären warum der Protest nicht verstanden wird, warum Befreiung und Verzicht nicht gespürt werden. Aber anstatt das "Chinesisch" der Bilder zu übersetzen oder es als unverständlich zu kritisieren, fügen sie ihr eigenes Chinesisch hinzu, das sie mit Evokation verwechseln. Anstatt beim "Plurimi" zu begründen, warum es nicht in der intendierten Vorstel-

(41) (LV) Lukács, Bd. 2, S. 132

(42) in (LV) Claus, 1963, S. 77

lung evoziert, beweisen die Kritiker mit ihren Artikeln, daß sie eine solche Kritik entweder gar nicht üben wollen oder nicht können.

XIII. Die Tatsache, daß jedes Kunstwerk ein Informationsträger ist, also Informationen enthält oder Aussagen machen kann, ist die Grundlage für die Definition ihrer kommunikativen Funktion. Diese Kommunikation besteht zwischen denen, die ein Kunstwerk schaffen, und denen, die das Kunstwerk wahrnehmen; oder kurz: zwischen Kunstwerk und Rezipient. Die kommunikative Funktion erfüllt sich auch in dieser dreistrahlig Dimension von Sender, Botschaft und Empfänger: Künstler, Kunstwerk und Kunstbetrachter.

Diese Begriffe, die in der Informationstheorie eindeutig definiert sind, treffen auf die zweideutigen Begriffe der Kunstkritik: das Kunstwerk wird MEDITATIONS-GEGENSTAND und Träger eines MYTHOS oder einer BOTSCHAFT. Das Kunstwerk ist nicht ein ästhetischer Informationsträger, sondern ein Transportmittel für religiöse oder mystische Botschaften. Daß Botschaft nicht als bedeutsame künstlerische Information und Meditation nicht als Nachdenken und Überlegen verstanden wird, zeigen die folgenden Zitate:

"Zu den allgemeinen Wesensmerkmalen der modernen Kunstwerke gehört, daß sie - in einem präreligiösen Sinn - Meditationsgegenstände sind, obwohl die religiöse Thematik fast nie berührt wird." (1)

Ein anderer hat diesen modernen abstrakten Kunstwerken die schon mehrfach zitierte

"echte 'Botschaft' aus dem Urgrunde des Lebens" (2)

entnommen. Abgesehen davon, daß es jedem Schwierigkeiten bereitet, in der abstrakten Kunst 'religiöse' Themen zu

(1) (AV) FAZ 1

(2) (AV) Zeit 1

entziffern, es sei denn, der Bildtitel verweist auf ein solches; und abgesehen davon, daß es, historisch gesehen, zumindest 'in einem postreligiösen Sinn' heißen müßte (3); schließlich auch noch abgesehen davon, daß 'echt' kein Kriterium einer Botschaft sein kann, weil sie entweder wahr oder unwahr ist, sind der 'präreligiöse Sinn' und der 'Urgrund des Lebens' mystifizierte Ausdrücke, die über das natürlich Beweisbare und menschlich Begreifliche hinausgehen. Wo man nicht mehr beweisen und begreifen kann, da muß geglaubt werden:

"Die moderne Skulptur ... ist ja von ihren Ursprüngen her und ihrer ganzen Art nach kultisch gebunden, als realer Gegenstand im Raum will sie 'geglaubt' werden." (4)

An dieser Behauptung ist nur das genaue Gegenteil belegbar. Alle Kunstwerke sind 'reale Gegenstände' im Raum und alle Kunst stand ursprünglich im Dienste eines Kultes. Was übrig bleibt ist, daß die moderne Plastik 'geglaubt' werden muß. Glauben, so hat es nicht nur die Kirche gelehrt, muß man, was nicht bewiesen werden kann: Gott und sein Wort, seine Botschaft. Und wie diese muß auch die Botschaft der Kunst geglaubt werden.

Diesen Zusammenhang habe ich nicht willkürlich konstruiert, sondern den Aussagen der Kritiker entnommen. Die glauben immer noch, daß "alle wahre Kunst unmittelbar zu Gott (ist), auch heute noch, und könnte unsere Situation verbessern." (5) Kunst, die erst durch ihre Lossprechung von der Kirche und vom Kult wirklich Kunst werden konnte, wird von der Kritik auf magisch-religiöse Funktionen zurückgeworfen:

(3) Einen religiösen Sinn hatte die Kunst z.B. im Mittelalter. Moderne Kunst würde deshalb dahinter noch zurückfallen, wenn sie für uns einen präreligiösen Sinn hätte. Auch auf den heutigen Menschen bezogen ist dieser Sinn, wie im folgenden dargelegt, regressiv.

(4) (AV) FAZ 1

(5) Will Grohmann, in: (LV) Blöcker u.a., S. 78

"Die Plastik bleibt von allen Künsten den Göttern am nächsten. Sie besinnt sich auf ihre alte Aufgabe monumentaler, symbolhafter Zeichensetzung." (6)

Die Kunst steht nur jetzt nicht mehr im Dienst der Religion, sondern sie tritt an deren Stelle. Sie wird zur Religion, die dem Menschen mit froher Botschaft Trost spendet und so seine 'Situation verbessert'.

Die Kunstwerke werden wieder als kultische Objekte gesehen; das beweisen auch die Kritiken der "Individuellen Mythologien" (d 5):

"Paul Theks mystische Großinszenierung, die einen aus ganz anderen Gründen das Gruseln lehren kann. Es ist eine Robinson-Crusoe-Menschheits-Story, vermischt mit Arche-Noah-Mythos, von leiser Orgelmusik begleitet... Eine schmale Brücke mit unregelmäßigem Pfahlholzbelag führt aus dieser Welt hinüber in eine Mischung aus Paradies und Nirwana: Ein langer Raum, tiefer Sand, nach zenbuddhistischer Art zu einer endlosen Wellenlandschaft arrangiert, vom Schein dicker Wachskerzen magisch erleuchtet." (7)

"Im Kultraum von Michael Buthe soll der Besucher an Sonnenmysterien teilnehmen. Rote Tücher an den Wänden, Dämmerlicht, Rosenblätter auf dem Kanapee, eine Pailletten-sonne haben die Funktion, ihn für übersinnliche Erfahrungen aufzuschließen. Sehr viel aufwendiger, ein Brauurstück zweckfreier technischer Perfektion ist das Luftschiff des Belgiers Panamarenko, der sich gleichsam in die Rolle des träumenden Ikarus zurückversetzt und die Flugmaschine zum Mythosträger macht." (8)

Es geht im Moment nicht darum, ob die Kritiker die Objekte der 'Individuellen Mythologien' ablehnen oder anerkennen, sondern um ihre Argumente. Denn weder die, die sie loben, begründen, weshalb mythische oder kultische Objekte in einer Zeit entstehen können, die sie selber aufgeklärt oder skeptisch nennen (9); noch können die, die sie ableh-

(6) (AV) Zeit 1

(7) (AV) Zeit 30.1

(8) (AV) Zeit 30.4, S. 19

(9) in (AV) FAZ 1 heißt es: "eine heilige Scheu vor dem Numinosen und eine tief im Zeitgeist verwurzelte Skepsis".

nen, die Wiederauferstehung und Bedeutung von Mythen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erklären. Ein Kritiker behauptet zwar:

"Der ästhetische Aspekt ist im Bereich der Mythologien weitgehend ausgeschaltet" (10),

aber genau das ist er nicht.

Denn die Mythologien sind entstanden, "weil die Naturkräfte dem ursprünglichen Menschen etwas Fremdes, Geheimnisvolles, Überlegenes" (11) waren. Mit den Mythen schuf er sich ein Instrument, die ihm fremden Dinge und Vorgänge der Natur zunächst in der Vorstellung zu bewältigen, weil er sie noch nicht praktisch beherrschen konnte. Erst durch seine Arbeit gewinnt der Mensch wirklich Macht über die Natur und auf einer bestimmten Höhe seiner Entwicklung auch die Fähigkeiten und die Zeit, diese Vorstellungen zu fixieren. Die griechische Kunst z.B. setzt "die griechische Mythologie voraus, d.h. die Natur und die gesellschaftlichen Formen selbst schon in einer unbewußt künstlerischen Weise verarbeitet durch die Volksphantasie." (12)

Wir leben rund zweitausend Jahre später, aber da ist immer noch der 'träumende Ikarus', dessen Flugmaschine von der Kritik zum 'Mythosträger' deklariert wird. Aber das kann sie nicht sein, denn "alle Mythologie überwindet und beherrscht und gestaltet die Naturkräfte in der Einbildung; verschwindet also mit der wirklichen Herrschaft über derselben." (13) Der Mythos des Ikarus ist also überwunden, weil wir fliegen können (allerdings nicht in Panamarenkos Luftschiff). Warum er oder andere Mythen noch von der Kunst behandelt werden, fragt der Kritiker nicht. Denn ihm gilt jeder Mythos als eine vollkommen irrationa-

(10) (AV) Zeit 30.4, S. 19

(11) (AV) Marx/Engels, Bd. 1, S. 119 (Engels, Anti-Dühring.)

(12) ebd. S. 124 (Marx, Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie.)

(13) ebd.

le Angelegenheit, die weder mit der Wirklichkeit noch mit der Geschichte etwas zu tun hat.

Damit will ich allerdings nicht bestreiten, daß auch heute noch Mythen von der Kunst erfunden oder dargestellt werden können. Nur, wenn es alte Mythen sind, wie die des Ikarus, dann muß ihre Histroizität aufgezeigt sein. (14) Und wenn es moderne Mythen sind, müssen sie von "allem Jenseitigen, Mystifizierenden" (15) befreit werden.

Paul Klee hat uns ein Beispiel für einen modernen Mythos gegeben, der eine sehr weitreichende Bedeutung hat, von der die Kritik kaum etwas ahnen läßt:

"Paul Klee ist mit seiner stillen Welt der Zeichen um vieles größer als Mirô; Klees Sensibilität, die nie aus den Bereichen des Poetischen ausbricht, die Zeichen findet und erfindet, Symbole setzt und auch da, wo das Böse schreckt, noch einen Grund letzter Heiterkeit blühen läßt; Klee ist in diesem Konzert wie der Gesang einer Lerche: nicht nur im Zaubergarten seiner 'Flußbau-Landschaft' (1924), nicht nur in dem rein kristallisierten Bild 'Schwebendes' (1930), auch nicht in Blättern wie 'In der Einöde' (1921) und den Sternzeichen. Alles bleibt kristallklar und läßt den Grund der Schöpfung sichtbar. In diesem Ungewaltsamen ist ihm vielleicht niemand so nahe wie Meyer-Ahmden..." (16)

An einem der 'Sternzeichen', dem 1940 entstandenen "Dieser Stern lehrt beugen", sollen diese Interpretation und die Mythen-Vorstellung der Kritik konkret untersucht werden. Dieses Bild widerlegt zunächst die Kritiker, die in Klee

- (14) Hier findet übrigens Barthes' Mythos Nr. 2. "Die Entziehung der Geschichte." wieder Anwendung. vgl. I. EWIGER WERT.
- (15) (IV) Fischer, S. 199. Im folgenden zählt Fischer drei Elemente auf, die im Mythos vereinigt sind: "In großen Bildern spricht er von der Natur; in unvergeßlichen Situationen und Gestalten erzählt er die Geschichte des Menschengeschlechts; Natur und Geschichte werden zum Gleichnis für das Leben des Menschen... In diesem Verwobensein von Natur, Geschichte und menschlicher Existenz, in diesem zutiefst symbolischen Charakter ... ist die Macht des Mythos begründet und seine Unentbehrlichkeit." ebd. S. 202
- (16) (AV) FAZ 2

nur den heiteren Mythenbildner sehen wollen: Klee hat nicht nur lustige Bilder gemalt, sondern auch solche, die seine Verbitterung, Trauer und Kritik ausdrücken. "Dieser Stern lehrt beugen" ist auch keine 'stille Welt'. Es ist weder still im Sinn von ruhig: der Aufbau, die Figuren und Formen sind im Gegenteil sehr bewegt. Noch ist es still im Sinne von schweigend: was Klees Bilder den Betrachtern gesagt haben, füllt mittlerweile unzählige Bände und auch dieses Bild erzählt zwei lange Geschichten. Es ist auch nicht still im Sinne von friedlich: der Stern lehrt nicht liebevoll und nachsichtig, sondern autoritär und gewalttätig. (17) Diese Brutalität des Sterns widerlegt auch jenes 'Ungewaltsame', das der Kritiker Klee pauschal zuschreibt. Die Bewegtheit und Brutalität läßt sich schon an der formalen Anordnung im Bild ablesen: der Stern bewegt sich frei und ungehindert, seinen Bewegungen müssen sich alle anderen Figuren anpassen und unterordnen. Wie konträr sich der Stern zu den Figuren verhält, unterstreicht ein senkrechter Balken, unter dem sich die größere Figur so winden muß, daß es ihr das Rückgrat bricht.

In diesem Bild jetzt noch einen 'Grund letzter Heiterkeit blühen' zu sehen, grenzt an Zynismus. Heiterkeit hat zwar die frohe Botschaft des Sterns der Verkündigung verbreitet (vgl. Lukas 2.10, 11), aber dieser Stern hat auch damals schon einige in Angst und Schrecken versetzt (vgl. Matthäus 2.3). Die Botschaft des Sterns war also nicht nur erfreulich, sondern ebenso traurig und unheilvoll.

- (17) Holz interpretiert dieses Bild im Katalog zur d 5. Zu diesem Punkt schreibt er: "Unwiderstehlich kreist er im Uhrzeigersinn, und vier Arme drücken mit der Kraft ihrer Bewegungen nach unten, was in ihren Umkreis, in den Bereich der Strahlung kommt... er duldet keinen aufrechten Gang, kein ungebrochenes Rückgrat..." (LV) Holz, 1972, S. 35

Und vor allem das letztere verbreitet und lehrt der Stern von Klee. Bedenkt man die Zeit, in der "Dieser Stern lehrt beugen" entstanden ist, dann dürfte selbst ein Kritiker auf diese Bedeutung kommen: "Die Nacht, in der dieser Stern strahlte, birgt nicht die Wesen in einem mütterlichen Mantel. Teilnahmslos ist sie wie der kalte Himmel, aus dem der Abendstern über den Apellplatz von Buchenwald schien. Das ist dieselbe Nacht, in der das Gebot des Sterns den Kindermord des Herodes bewirkte." (18)

Klee erzählt so den ganzen Stern-Mythos, mehr von seiner Bedeutung als Vorbote des Unheils als von seiner frohen Botschaft. Die Kritiker abstrahieren von allem Negativen, um auch da, wo das 'Böse' schreckt noch Heiterkeit zu bewahren. Sie kennen nur jenen Mythos, der "eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe, eine in der Evidenz ausgebreitete Welt" (19) organisiert.

Sie kennen auch nur eine Betrachtungsweise, die dem Kunstwerk als mystifiziertem Träger einer Botschaft angemessen scheint: die Meditation bzw. Kontemplation oder Versenkung. Dann werden die Kunstwerke zu Gebilden

"durch die man 'leise in eine andere Welt eintritt'" (20), und in dieser anderen Welt will der Betrachter nicht gestört werden. Darum ist auch

"die einfachste, die stillste Präsentation -...- die beste. Alles, was von der Betrachtung des Bildes ablenkt, ist vom Übel." (21)

Hier treffen wir wieder auf dasselbe Problem, das bei der Aufmerksamkeit der ästhetischen Wahrnehmung angesprochen ist. (22) Die Kritiker stellen Forderungen an die adäquate

(18) (LV) Holz, 1972, S. 35

(19) (LV) Barthes, 1964, S. 131

(20) (AV) Welt 2

(21) (AV) Zeit 4.1

(22) vgl. VIII. DICHTER

Betrachtung des Kunstwerks, die das große Publikum nicht erfüllt. Sie loben, um ein weiteres Beispiel zu nennen, die "Kontemplative Strenge" von Richard Longs "Circle" (d 5); und:

"Ihn abzuschreiten, kann eigene Meditationen provozieren."
(23)

Aber der Betrachter, der nicht einsieht, über was er hier meditieren soll, wird von ihnen gescholten. Warum das Publikum im "Circle" nur Steine am Boden sieht, die weder seine Aufmerksamkeit noch seine Meditation wecken, fragt oder beantwortet kein Kritiker.

"Man sieht, es ist im Grunde die alte Klage, daß die Massen Zerstreuung suchen, die Kunst aber vom Betrachter Sammlung verlangt. Das ist ein Gemeinplatz." (24) Und da uns Gemeinplätze nicht mehr weiterhelfen, müssen die Ausführungen von Benjamin, die die Vorstellungen der Kritik gründlich widerlegen, kurz referiert werden.

"Der Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens gegenüber." (25) Architektur und Film sind die wichtigsten Formen, deren "Rezeption in der Zerstreuung" (26) erfolgt, die "das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist". Vor allem der Film bringt das Publikum "in eine begutachtende Haltung", die keine Aufmerksamkeit einschließt. Im Kino ist das Publikum "ein Examinator, doch ein zerstreuter." (27) Auf der documenta ist es zwar zerstreut, aber kein Examinator, sondern Examinierter.

(23) (AV) Welt 16.1

(24) (LV) Benjamin, 1963, S. 45

(25) ebd. S. 43

(26) ebd. S. 46

(27) ebd. S. 48

XIV. PLURALISMUS und VIELFALT halten die Kritiker für die Indizien der Kunst in einer freien und demokratischen Gesellschaft schlechthin. Wo das öffentliche Leben auf Grund eines Pluralismus von konkurrierenden Interessen geregelt wird, muß auch der Bereich der Kultur von vielfältigen Elementen bestimmt werden.

"Alle reden vom Pluralismus" (1),
deshalb kann es auch in der Kunst nicht nur einen einzigen "Weg zur Wahrheit" geben; denn
"deren Bereich ist nicht eng, sondern weit und pluralistisch." (2)

Folglich wird auch die documenta beschrieben als
"ein vielfältiges Ensemble... mit mannigfachen Impulsen"
(2),

unter denen ein
"toleranter Pluralismus" (3)
herrscht. Und:

"Der erste Eindruck der documenta wird vom Pluralistischen und Fluktuierenden bestimmt. Wer nach flüchtigem Rundgang überrascht feststellt, wie vertraut das alles doch schon wieder ist dank der immer schnelleren Information (...), der merkt beim zweiten Rundgang, daß er ständig neue Erfahrungen aufnimmt." (3)

Zu diesem Pluralismus muß man sich die Innovationen der modernen Kunst vergegenwärtigen. Jene "Inflation des Neuen und Allerneuesten" (4), die den ständigen Wechsel und die Hektik im Kunstbetrieb bestimmt. Hat sich schon bei den Innovationen gezeigt, daß sie die sich ständig verändernden Erscheinungsweisen der Objekte im schnellen Kreislauf der Konjunkturen charakterisieren, so muß auch hier untersucht werden, inwieweit der postulierte Pluralismus nicht

(1) (AV) FAZ 20

(2) (AV) FAZ 5

(3) (AV) FAZ 11

(4) vgl. VI. URSPRÜNGLICHKEIT

ebenso nur eine Vielfalt von Richtungen und Stilen ist, die auch nur äußerliche und keine Sachunterschiede aufweist. Die Kritiker behaupten:

"Die neu gewonnene Freiheit erhöht die Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten. Wer beim flüchtigen Umblick zunächst alles als gleichförmig empfindet, beweist damit nur, daß er, wie etwa beim ersten Umgang mit einem fremden Menschenschlag, ein Unterscheidungsvermögen für das Individuelle in sich noch nicht genügend ausgebildet hat." (5)

Daß der individuelle Unterschied für eine wirkliche Vielfalt des künstlerischen Ausdrucks wesentlich ist, steht außer Frage. Probleme entstehen allerdings, wenn individuelle Unterscheidungsvermögen aufeinander treffen, d.h. wenn die Meinungen der Kritiker bezüglich der Auswahl der verschiedenen Künstler und Richtungen auf die Meinung der documenta-Veranstalter treffen. Denn dann stellen selbst die Kritiker die Vielfalt des documenta-Angebots in Frage: "Warum Soutine, wenn Modigliani fehlt?" (6)

"Es ist schade, daß Tanguy und Magritte, Brauner und Delvaux, Balthus und Paalen, Lehmden und Hausner, Svanberg und - warum eigentlich nicht? - Schröder-Sonnenstern fehlen..." (7)

"Am empfindlichsten vermißt man die neuen Aspekte... im großen Namensaufgebot der Deutschen... Der antipodische Beitrag der deutschen Pop-art fehlt... Wo sind die bei uns zahlreich bekannten Repräsentanten (der neuen Abstraktion, L.H.)? Ein breites Anschauungsfeld für diese Tendenzen, der Südwesten der Bundesrepublik, ist für den documenta-Rat offenbar terra incognita?" (8)

Diese und ähnliche Bedenken sind noch zu jeder documenta laut geworden: man fragt nach Namen, schlägt noch andere Stile vor, zweifelt an der Vielfalt des Angebots und verißt darüber, daß es hier nicht um Pluralität sondern um subjektive Vorlieben geht, auf denen man keinen Pluralis-

(5) (AV) Zeit 1

(6) (AV) Zeit 2

(7) (AV) Zeit 4.1

(8) (AV) Zeit 3

mus begründen kann. Denn wie der von den Kritikern geforderte pluralistische Komplex zustande kommt, zeigt Will Grohmann: "Cézanne hat einmal gesagt," erinnert er sich, "in jeder Epoche gibt es sechs Künstler, die zählen. Der Kritiker weiß das und erweitert die Zahl gütig auf sechzig." (9) Soviel Güte ist aber absolut fehl am Platz. Sie kann weder Vielfalt begründen, weil sie quantitativ und nicht qualitativ ausgerichtet ist, noch kann sie dem seltsamen Pluralismus begegnen, zu dem ein Kritiker ironisch anmerkt:

"Ganz klar, daß es in der Kunst nicht demokratisch zugehen kann, man folgt natürlich dem am liebsten, der am besten informiert ist. Ist doch menschlich, oder? Wenn man auf progressiv macht, muß man sich an die wenden, die am besten wissen, wer auf dem Wellenberg ist. Und bei new look sind nun mal Museumsdirektoren nicht so geeignet wie eben ein Kunsthändler - also der Stünke. Der muß ja informiert sein, will er seine Galerie mit Gewinn leiten." (10)

Dieser Kritiker (und nur dieser) weiß, daß die documenta so pluralistisch ist wie die konkurrierenden Interessen des Kunsthandels, der sich hier durchsetzt. Ein Beispiel: die auf der d 3 ausgestellten Künstler werden vom "Verein progressiver deutscher Kunsthändler" vertrieben, dessen Vorsitzender wiederum jener Herr Stünke ist, der auch dem Rat der d 3 und d 4 angehörte. So ein Zufall. Der Kritiker weiß noch mehr:

"Da kämen nur Künstler von diesem Händler-Verein? Aber es gibt doch sonst keine Interessanten, fragen sie ihn (Stünke, L.H.) doch selbst, höchstens noch beim deutschen Künstlerbund, der möchte übrigens auch unseren Kunsthändler als Geschäftsführer haben..." (10)

Aber auch diesem Kritiker genügt die pure Einsicht in die Verflechtungen von Kunst und Kommerz. Er sieht einen Tatbestand ein, kommt aber nicht auf die Idee, daraus Konsequenzen für seine Arbeit oder für seine Begriffe zu ziehen.

(9) in (LV) Blöcker u.a., S. 67 (Will Grohmann, Kunst-kritik.)

(10) (AV) FAZ 11

Das macht wiederum den Untertitel des zitierten Artikel zweideutig:

"Betrachtungen eines Arglosen zur Documenta 68".

Denn einerseits sind die Großkritiker so arglos, daß sie ein hervorragend geeignetes Instrument für den Markt sind. Andererseits sind sie als solches wiederum nicht so arglos, weil die Interessen des Marktes mit den Interessen der Kunstkritik verwechselt werden.

Diesen Widerspruch zwischen den primär ökonomischen Interessen des Marktes und künstlerischen Interessen der Kritik scheinen die Kritiker allerdings meistens selbst nicht zu begreifen. Den Verdacht, daß die Auswahl der documenta von privaten kommerziellen Interessen gelenkt wird, versucht man z.B. so zu entkräften:

"Es kann keine Rede davon sein, daß in Kassel die 'Lobby' Einzug gehalten habe, es sei denn, man würde den gesamten documenta-Rat (...) als eine einzige Versammlung von Lobbyisten bezeichnen. Als ob die Museumsdirektoren nicht gerne die Gelegenheit wahrnehmen, ihre Ankaufs- und Ausstellungspolitik durch Vorschläge für die documenta bestätigt zu sehen! Als ob Kunstkritiker sich durch ihr Votum für diesen oder jenen Künstler in ihrem Urteil nicht bestätigt wissen wollten! Kunsthändler unterscheiden sich im Zweifel von Museumsdirektoren dadurch, daß sie mit ihrem Urteil über zeitgenössische, also nichtetablierte Kunst ihr eigenes Kapital aufs Spiel setzen, also mit um so größerer Vorsicht und Einsicht zu Werke gehen." (11)

Die Sätze machen mehr klar als beabsichtigt war: hier wird vollkommen bedenkenlos die größere Einsicht bei dem Umgang mit Kunst dem Händler eingeräumt; der setzt aber nicht in erster Linie sein Kunstverständnis, sondern sein Kapital aufs Spiel. D.h. der Kritiker überträgt Prinzipien auf den Umgang mit Kunst, die dem Umgang mit Kapital entsprungen sind, und nur da einen Sinn haben. Wie sinnlos die Urteile der Kritiker werden, die diese Widersprüche nicht einsehen oder wider besseres Wissen die Zahl der

Künstler vervielfältigen wollen, zeigt die berechtigte Frage von Platschek: was hilft es, "wenn Will Grohmann beispielsweise einen Maler wie Kriegel oder einen Maler wie Weichberger entdeckt hat, die beide keine Maler sind"? (12)

Pluralismus und Vielfalt sind ein doppeltes Problem der Kritik. Denn nicht nur die Kunst, auch die Kritik sollte in einer Demokratie vielfältig und pluralistisch sein. Die Vielfalt der Kunstkritik wird wiederum von zwei Komponenten bestimmt: von der Gesamtheit der heutigen Kunstkritik und von der Struktur der Presse.

Der Vielfalt der Kunstkritik, mit der einfach unterschiedliche Meinungen und Urteile der Kritiker gemeint sind steht zunächst das Einheits-Prinzip (13) entgegen. D.h. wo man Einheit einseitig und unterschiedslos versteht, kann man sich die Entwicklung verschiedener und gegensätzlicher Urteile schwerlich vorstellen. Obwohl die Kritiker immer wieder behaupten, daß die Beurteilung von Kunstwerken nur nach subjektiven Gesichtspunkten erfolgen kann, und dementsprechend eine qualitative und quantitative Vielzahl von Urteilen zu erwarten wäre, stellt man doch eine letzten Endes einheitliche Meinung fest.

Es gibt zwar verschiedene Nuancierungen im Urteil über ein Kunstwerk, aber keine prinzipiellen Unterschiede. Selbst diese Nuancen verschwinden, wenn die Kritiker sich selbst angegriffen fühlen. In der Verteidigung ihrer maßgebenden Stellung sind sie sich besonders einig, vor allem wenn es um die Abwehr 'linker' Angriffe geht:

"Die Pharisäer teilen blind Verdikte aus wie 'reaktionär' und 'affirmativ'; wen sie treffen, der hat schamrot von der Bildfläche zu verschwinden... Die Progressisten se-

(12) (AV) Hamm (ed.), S. 110 (Hans Platschek, Phrasenmüll ...)

(13) vgl. Kapitel V. EINHEIT

hen den Fortschritt der modernen Kunst gefährdet, als ob dieser Fortschritt der modernen Kunst nicht bis in die unmittelbare Gegenwart hinein immer wieder von starken regressiven Schüben seine Vitalität bezogen hätte. Die Kunstmarktkritiker sehen hier die ganz große Manipulation: Für sie verliert die documenta ihre Unschuld, weil hier die Realisten 'salon- und marktfähig' gemacht werden sollen. Schließlich die politischen Moralisten, deren Gewissen offenbar weit weniger von den 'individuellen Mythologen' und Fetischisten dieser documenta aufgerüttelt wird als eben von den Realisten. Sie zitieren aus dem Lehrbuch: Realismus ist die Darstellung von Widersprüchen in der gesellschaftlichen Struktur und deren Überwindung. Alle anderen Formen von Realismus sind verkappter Idealismus, der nichts als rechtfertigt und erhält, und daher reaktionär. Bitte: diese Wahrheitsfanatiker sollten mit ihren Kriterien die Kunstgeschichte absuchen und auch den Mut haben, vierfünftel davon abzubuchen." (14)

"Pharisäer", "Progressisten", "Kunstmarktkritiker", "politische Moralisten", "Wahrheitsfanatiker" - viel mehr als diese sicherlich kritisch gemeinten Bezeichnungen haben die Kritiker den Bezeichneten nicht entgegenzuhalten. Denn die Pharisäer waren nicht blind, als sie den Foto-Realismus (und um den geht es in dem Artikel) reaktionär und affirmativ nannten (15); die Progressiven wissen so gut wie dieser Kritiker, daß Fortschritt und Regression miteinander verknüpft sind, nur kann der Foto-Realismus nicht dem Fortschritt des Realismus dienen, weil er mit Realismus weniger als mit Naturalismus zu tun hat (16); die Kunstmarktkritiker haben die Manipulation mit dem Foto-Realismus ganz richtig vorhergesehen, denn er ist erst mit der d 5 auch in der BRD salon- und marktfähig geworden (17); die politischen Moralisten und Wahrheits-

(14) (AV) FAZ 20

(15) vgl. XI. KLARHEIT, bes. Anm. 13

(16) vgl. ebd. bes. Anm. 41

(17) Der Kunst- und Kunstmarktkritiker Winkler zeichnet den Weg des Foto-Realismus nach: "Den Startschuß für den Marsch des Neuen Realismus bis hinein in die Provinz gab der einflußreiche New Yorker Galerist Sidney Janis im Januar 1972... Kaum ein halbes Jahr

fanatiker werden mit ihren Realismus-Vorstellungen schon von den Pharisäern bestätigt: Realismus i s t die Darstellung von Widersprüchen in der Gesellschaft.

Anstatt wenigstens den selbst eingeräumten Begriff Pluralismus ernst zu nehmen, bezichtigen die Kritiker diese 'Anderen' einer "erstaunlichen Intoleranz" und verfolgen "belustigt" (18) den Streit um den Realismus-Begriff.

"Doppelt komisch" sogar finden sie z.B. Holz'

"Platitüden über Pop und den 'Nouveau Réalisme'" (19).

Das entspricht wieder haarscharf der Methode, die die Kritiker anzuwenden gezwungen sind, wenn der 'Andere' nicht mehr identifizierbar ist, sondern als reines Objekt, als Kasperle und Witzfigur an die Grenzen der Menschheit verwiesen wird, wo er keine Gefahr mehr darstellt. (20)

Das widerspricht zwar vollkommen ihrer Vorstellung vom Pluralismus, aber trotzdem finden die Kritiker immer Mittel, Wege und Motive, mit denen sie konträre Meinungen als unglaublich und irrelevant abtun.

Unglaublich wird zum Beispiel ein "Noch-nicht-Arrivierter", der die Stellung des Großkritikers mit Neid betrachtet:

"Ganz anders (als Hesses Kritik am feuilletonistischen Zeitalter, L.H.), und dies als weiterer Reaktionstest aufs Feuilleton 'klassischer' Prägung. die Attacken der literarischen Rocker, die -...- die Feuilletonisten in Bausch und Bogen verdammen... Zunächst offenbart sich hierin ein rüder, aber durchaus sensibler (...) Sturm-und-Drang-Aktionismus, der sich wohl deshalb so massiv abreagiert, weil dies immer noch die rascheste Weise ist, um in die Spalten des Zeitungsteils zu ge-

danach zeigten sich in Europa die Folgen... Jean Leering baute als Vorgriff zur 'documenta 5' eine vielbeachtete Ausstellung auf..." Dann kam die d 5. "Die Geschäfte gehen gut... Auch die Händler von Farben und Leinwand können sich nicht beklagen. Alte Hüte im neuen Glanz. Wirklicher als wirklich, weißer als weiß, schöner als schön! Es läßt sich voraussagen, daß der Neue Realismus spätestens 1974 toter als tot sein dürfte." (LV) Winkler, S. 50 ff.

(18) (AV) FAZ 20

(19) (AV) Zeit 27

(20) vgl. (LV) Barthes, 1964, S. 141 ff. (Die Identifizierung) und V. EINHEIT

langen, den man scheinbar verachtet: ins Feuilleton. (...) Solche Kritik am Feuilletonismus, ..., ist, individualpsychologisch gesehen, sicherlich die Rache der Noch-nicht-Arrivierten..." (21)

Diesen Kritiker kann man, glaube ich (22), damit trösten, daß die "Noch-nicht-Arrivierten" sich auch gar nicht als Großkritiker arrivieren wollen.

Und irrelevant wird ein Philosoph, der sich auf Dogmen festgelegt hat:

"Auch die von Holz angezogene 'Realdefinition' ist nichts weiter als eine schwere Last der Logiker, womit nur die Dogmatiker fertig werden, die souverän für ihr jeweiliges System dekretieren, wie es sich damit verhält." (23)

Dies ist eine weitere und sicherlich die wirkungsvollste Methode, mit der die Kritik ihre Stellung behauptet, aber ihren Pluralismus-Begriff ad absurdum führt: der Kritiker erklärt sich als zu dumm, die Argumente des Anders zu begreifen. Er hält auch das übrige Publikum nicht für klü-

(21) Hermann Glaser, Die Kultur-Boutique der Presse. Das Feuilleton - ein Ding mit Zukunft? in: Zeit vom 16.8.74

(22) Ich vertraue dabei auf Peter Hamm, der meint, "der Großkritiker muß nicht sein." Und Peter Klaus Iden, Kritiker bei der 'Frankfurter Rundschau', dem "Kunstkritik mehr und mehr der fast schon tollkühne Versuch (ist), mit Bildern zu leben, deren entwirklichte Wirklichkeit die objektive Realität selber Tag für Tag als nur schönen Schein denunziert. Was noch bleibt: Anstrengung eines Abenteuers unter dem Aspekt: Wie lange noch?" Und Yaak Karsunke, der bekennt: "Man wird es müde, einer schlechten Gesellschaft das gute Gewissen zu liefern, indem man auf feuilletonistischen Spielwiesen an Objekten herumturnt, die lediglich in jeder Saison einen neuen Anstrich bekommen." Vor allem aber Peter Schneider, der es ablehnte, für dieses Buch (LV) Hamm (ed.), dem auch die Zitate entstammen (Hamm, S. 39; Iden, S. 121; Karsunke, S. 47) einen Beitrag zu schreiben; "er verfaßt lieber in Berlin für die Außerparlamentarische Opposition Flugblätter." ebd. S. 10. Ich vertraue allen denen, "die ernsthaft ihrer Zwangszeugung zum Zirkulationsagenten entrinnen wollen". (LV) Literaturmagazin 1, S. 14 (Hartmut Lange)

(23) (AV) Welt 14

ger, denn:

"Im übrigen kann, wer gerade 65 Mark dabei hat, sieben Pfund Katalog einkaufen und auf das 86 DIN-A-4-Seiten starke Vorwort des Marburger Marxisten und Kunstrezensenten Hans Heinz Holz hoffen.

Vergeblich. Denn Holz' verquaste Sozio-Lyrismen (...) sind einerseits zwar weitgehend unentzifferbar, andererseits aber leider verständlich genug, um klar zu machen, daß dem erst spät zum documenta-Team gestoßenen Ghostwriter die ganze Richtung eigentlich nicht paßt. Auf dem Hintergrund seiner eigenen Heilslehre von der Kritik (24) machen sich seine Platitüden über Pop und den 'Nouveau Réalisme' doppelt komisch aus..." (25)

Daß man auf diese Weise die Theorie von Holz für zu 'hoch' hält, um sie noch begreifen zu können, geschieht nicht etwa aus Bescheidenheit. Die Funktion derartig eingestanderener Dummheit besteht vielmehr darin, die Intelligenz des anderen in Frage zu stellen. Nach jenem Motto "ich verstehe es nicht, also bist du zu dumm" versucht die Kritik den Gegner zu diffamieren und seine Gedanken für niemand verständlich und als irrelevant abzutun. Dabei bringen die Kritiker tatsächlich kein einziges Argument gegen ihre Kritiker vor, sondern bestärken letzten Endes sich und das Publikum in den gemeinsamen Vorurteilen. (26)

Auch diesen Kritikern muß man wie Barthes den Rezensenten des Lefèbvre-Buches die Frage stellen: "aber wenn man die philosophischen Grundlagen eines Werks derart fürchtet oder verachtet, und wenn man so sehr in Anspruch nimmt, nichts davon zu verstehen und nicht davon zu reden, warum dann Kritiker werden?" (27) Warum werden sie überhaupt

(24) vgl. VII. GESTALTETHEIT, Anm. 23 und 24

(25) (AV) Zeit 27

(26) Barthes schildert im Kapitel über 'Stumme und blinde Kritik' (LV) Barthes, 1964, S. 33 ff., einen ähnlichen Fall: "Ein Text von Henri Lefèbvre über Kierkegaard hat auf solche Weise bei unseren Kritikern (...) eine gespielte Panik der Dummheit ausgelöst (deren Ziel es natürlich ist, Levèbvre zu diskreditieren, indem man ihn der Lächerlichkeit des rein Zerebralen aussetzt)."

(27) ebd. S. 35

Kritiker, wenn ihnen zu Holz' Theorie nur ein "Aha" einfällt:

"Mit anderen Worten und in der Sprache des 'documenta-Tagebuches': die documenta ist als 'bewußtsein-erhellendes Unternehmen konzipiert', und 'diese grundsätzliche Ausgangsbasis ist vollkommen unabhängig von jeglichen materiellen Zwängen in qualitativer Hinsicht.' Aha." (28)

Anstatt zu verstehen und aufzuklären, stellen sich die Kritiker hier dumm, werden stumm und blind.

Wenn sie dennoch auf dem Pluralismus der Kunst und der Kritik insistieren, dann um den Schein einer gerecht und demokratisch funktionierenden Gesellschaft aufrecht zu erhalten. Und das um so nachdrücklicher, je mehr die eigene Arbeit in den Verdacht gerät, nicht an pluralistischen Prinzipien orientiert zu sein.

Die Vielfalt der Kritik wird auch von der Struktur der Presse bestimmt, denn als spezielle Kunstkritik des Feuilletons hat sie an den allgemeinen Problemen der Zeitung ihren Anteil. Als Massenkommunikationsmittel soll die Zeitung dem Leser sein Recht auf Informations- und Meinungsfreiheit realisieren helfen, und ihn mit einem vielfältigen Informations- und Meinungsangebot zu eigenem rationalen Urteil und Handeln befähigen.

Auf diese Funktionen als Kommunikationsmittel trifft die privatwirtschaftliche Struktur des Presseunternehmens- und als solches soll die Zeitung Gewinn erwirtschaften, um wirtschaftlich trag- und wettbewerbsfähig zu bleiben. Hinter diesen ökonomischen Funktionen müssen die kommunikativen zurücktreten; das fordern die wirtschaftlichen Gesetze, nach denen sich auch die Zeitung richten muß. (29)

(28) (AV) Zeit 26

(29) vgl. (LV) Berliner Autorenkollektiv..., S. 147 - 167
(Das Märchen von der Vielfalt.)

Die im Artikel 5 des Grundgesetzes verankerten Rechte und die Vorstellungen vom Pluralismus werden also abgegrenzt von den Aufgaben, die der Ware und dem Werbeträger Zeitung gestellt sind: erstens, "Informationsbedürfnisse dürfen entweder nur scheinbar oder nur kurzfristig befriedigt werden, damit die Nachfrage erhalten bleibt. Zweitens darf der Gebrauchswert auf keinen Fall so hoch sein (...), daß er beim Leser Aktivitäten zur Änderung des bestehenden Systems anregt. Je geringer der Gebrauchswert für den Leser ist, um so mehr muß eine 'Erscheinung des Gebrauchswerts' (Gebrauchswert s c h e i n) produziert werden, d.h. Gebrauchswert muß vorgetäuscht werden, den Verkauf zu fördern und dadurch den Profit zu erhöhen." (30) Nur in diesem Zusammenhang wird deutlich, daß die so oft beschworene Vielfalt vor allem für die Verleger eine zentrale Bedeutung hat. Nicht als Vielfalt von Meinungsträgern, sondern als Viel z a h l von Zeitungen; nicht als inhaltliche, sondern als formale Vielfalt. Aus dieser Sicht heißt Pluralismus wiederum "periodische Neuinszenierung" einer alten und immer gleichen Ware.

Dieser Verlust (inhaltlicher) Vielfalt ist in erster Linie aus der Entwicklung vom Wettbewerbskapitalismus des 19. Jahrhunderts zum sogenannten Monopolkapitalismus zu erklären. Sie geht in die Richtung, daß Profitmaximierung durch Zentralisation erreicht wird. D.h. zuvor selbständige Unternehmen werden zu Konzernen, Kartellen, Trusts und Fusionen zusammengefaßt, um "die Profite mittels Marktkontrollen monopolistischen Charakters zu erhöhen." (31) Im Bereich der Presse wird dieser Vorgang nach dem zweiten Weltkrieg besonders beschleunigt: "Die Zahl der publizierten

(30) ebd. S. 162

(31) P.A. Baran/:.M. Sweezy, Monopolkapital. Frankfurt/Main 1967, S. 207

schen Einheiten (Vollredaktionen) betrug... im November 1967 nur noch 156 gegenüber 225 im Dezember 1954. In den folgenden Monaten bis Februar 1968 hat sich diese Zahl ... nochmals um weitere 6 Einheiten auf 150 verringert." (32) Dieser ständige Rückgang ist darauf zurückzuführen, daß zahlreiche Blätter ihr Erscheinen eingestellt haben, daß finanzschwache Zeitungen von finanziell stärkeren aufgekauft wurden und daß sich kleine, auflagenschwache Zeitungen mit gleichen oder auflagenstärkeren Zeitungen verbanden. Begründet werden diese Vorgänge allgemein damit, daß nur ein Großverlag die ständig steigenden Kosten für die Herstellung und den Vertrieb einer Zeitung decken kann. Es wird allerdings mit Recht bezweifelt, daß Konzentration und Rationalisierung die geeigneten Mittel sind, um diesen Prozessen zu begegnen. (33) Tatsächlich hat die Pressekonzentration weniger kostensenkende Aspekte, sondern vielmehr den Vorteil, daß größere Lesermärkte geschaffen werden, die ein größerer Anreiz für die werbetreibende Wirtschaft sind. Wie sehr die Zeitung vom Anzeigengeschäft abhängig ist, wurde schon an anderer Stelle nachgewiesen (34); hier sollen die Auswirkungen auf die

(32) (LV) Michel-Kommission, S. 324

(33) Horst Holzer bezweifelt z.B., "ob die durch solche Konzernbildung ermöglichte Rationalisierung des Herstellungsprozesses überhaupt kostensenkend wirken kann. Denn das könnte eigentlich nur der Fall sein, wenn die Verlage einen relativ hohen Bestand an fixen Kosten -...- hätten, der durch einen erhöhten Ausstoß an Zeitungen und Zeitschriften besser, das heißt: stückkostensenkend genutzt werden könnte. Tatsächlich sind aber die entscheidenden Probleme...die variablen Kosten -... Diese Kosten sind durch Konzernbildung allerdings nur schwer aufzufangen; ... (sie) müssen anders abgewehrt werden: durch Schaffung und Erhaltung ausgedehnter Lesermärkte," (LV) Prokop (ed.), Bd. 1, S. 119 (Massenkommunikation und Demokratie. Politökonomische Aspekte.)

(34) vgl. IX. FREIHEIT, bes. Anm. 41

Vielfalt verdeutlicht werden.

Auf der einen Seite erlaubt die sich ständig verringernde Anzahl von Zeitungen kaum noch, von einer *quantitativen* Vielzahl zu reden. Und es ist auch eine große Sorge der Pressekommission, "dem Bürger könnten in absehbarer Zeit durch fortschreitende Konzentration nicht mehr genügend unabhängige und über große Breitenwirkung verfügende Publikationsorgane zur Verfügung stehen, aus denen er sich frei seine Meinung bilden kann." (35)
Auf der anderen Seite stehen der inhaltlichen Vielfalt

- (35) Ich muß an dieser Stelle zumindest die besondere Lage andeuten, die sich aus der verringernden Vielzahl von Zeitungen für das Feuilleton ergab. Es gibt zwar noch keine empirischen Daten speziell zur Kunstkritik; aber eine Umfrage zu Fernsehkritiken kann die Struktur und Tendenz des Feuilletons verdeutlichen. Diese Umfrage ergab: (Angaben in % aller publizistischen Einheiten)

	Zeitungen mit Auflage unter: über:				
es veröffent- lichten regel- mäßig oder ge- legentlich Fk.:	20 000	50 000	100 000	150 000	150 000
davon:	26	54	62	59	68
eigene	9	21	37	48	64
fremdbezogene	17	26	25	4	4
beides	-	7	-	7	-
keine	51	37	30	22	12
keine Angabe	23	9	8	19	20

Quelle: Winfried Schulz, Fernsehkritik und Fernsehkritiker. Empirische Daten und ein methodisches Modell. in: Rundfunk und Fernsehen, 16. Jg. 1968, Heft 3, S. 274 ff.

Elisabeth Noelle-Neumann interpretiert diese Statistik: "Abgesehen davon, daß die Leser von Zeitungen mit kleiner Auflage häufiger überhaupt keine Fernsehkritik in ihrem Blatt finden, muß hier die Kategorie 'fremdbezogene' Fernsehkritik interessieren. Nach Hinweisen in den Fragebögen kamen im Frühjahr 1966 mindestens drei Viertel aller nicht von eigenen Redakteuren und Mitarbeitern geschriebenen Kritiken von nur drei Kritikern. Eine publizistische Vielfalt die sich zu einem nicht unerheblichen Teil aus auflagenschwachen, nicht besonders leistungsfähigen Zeitungen zusammensetzt, birgt demnach die Gefahr des Umschlags in das Gegenteil von Vielfalt", nämlich Uniformität. (LV) Prokop (ed.) Bd. 1, S. 247 (Pressekonzentration und Meinungsbildung.)

z.B. redaktionelle Leitsätze entgegen, die die Linie einer Zeitung festlegen und die eine Vertretung vieler und gegensätzlicher Positionen gar nicht zulassen. Diese Leitsätze werden vom Zeitungseigentümer festgesetzt. Habermas hat die Konsequenzen geschildert, die sich daraus für die inhaltliche Diskussion, also auch für die Kunstkritiken, ergeben. Mit der privaten Form der Aneignung entfällt zunächst die öffentliche Diskussion über das Angeeignete, die noch die Salons und Journale des 18. Jahrhunderts ausgezeichnet hatte. "Auf der anderen Seite setzt sich die Tendenz zum öffentlichen Raisonement auch fort. Sogenannte Gespräche werden formell organisiert und als Bestandteil der Erwachsenenpädagogik zugleich departementalisiert... Der Diskussion scheint somit sorgfältige Pflege gesichert und dem Feld ihrer Ausbreitung keine Schranke gesetzt. Unter der Hand hat sie sich aber spezifisch verändert; sie nimmt selbst die Gestalt eines Konsumgutes an. Zwar war die Kommerzialisierung der Kulturgüter einst **V o r a u s s e t z u n g** für das Raisonement... für Theater, Lektüre, Konzert und Museum hatte man zu zahlen, nicht aber auch noch fürs Gespräch über das, was man gelesen, gehört und gesehen hatte und im Gespräch erst ganz sich aneignen mochte. Heute wird das Gespräch als solches verwaltet... Die Diskussion, ins 'Geschäft' gebracht, formalisiert sich; Positionen und Gegenpositionen sind im vorhinein auf gewisse Spielregeln der Darbietung verpflichtet; Konsensus in der Sache erübrigt sich weitgehend durch den des Umgangs. Problemstellungen sind als Fragen der Etikette definiert: Konflikte ... werden auf die Ebene personeller Reibereien abgedrängt." (36)

All das läßt sich in den Artikeln nachweisen.

Wenn die 'Welt' z.B. zwei Beiträge zur Diskussion über die

Concept-Art mit unterschiedlichen Urteilen abdruckt, dann stehen diese völlig unverbindlich nebeneinander, weil keiner auf die Argumente des anderen eingeht. (37) An anderer Stelle wirft man sich "private Nöte" vor, anstatt über die Sache zu diskutieren:

"Wenn allerdings Wolf Schön im Rheinischen Merkur bei Gelegenheit von Schmalenbachs Austritt die Vision von der documenta IV als 'einen Tummelplatz der Beat-Generation' hat, so sind das private Nöte; denn wer sich heute noch vor der Beat-Generation der Nachkriegszeit grault, der wird die Hippies kaum überleben." (38)

Um ihren postulierten Pluralismus auch in diesem Zweifelsfall zu retten, betreiben die Kritiker Weder-Noch-Kritik. Dann werden Kunst und Welt auf zwei Gegensätze reduziert und gegeneinander aufgewogen:

"Das, was die documenta zeigt, ist so anspruchsvoll und so primitiv, so witzig und so dummdreist, so schön und so häßlich, so aufgeklärt und so borniert wie die Zeit, in der sie stattfindet - nur noch ein bißchen mehr so." (39)

Dies ist allerdings schon die degradierte Form des Weder-Nochs, die sonst vor allem in der Astrologie zu finden ist: "zum Beispiel folgt auf die Übel gleichartiges Gutes. Dies wird immer vorsichtig in einer Perspektive des Ausgleichs vorausgesagt. Ein Schlußgewicht macht die Werte, das Leben, das Schicksal usw. unbeweglich." (40) Unter diesen Umständen braucht der Kritiker nicht mehr zu wiegen oder wählen oder entscheiden:

"Fragen an die Kunst, die man meint immer stellen zu können, prallen von den Objekten ab. Was ein Kunstwerk sei, muß neu ausgemacht werden - oder auch nicht." (41)

Hinter dieser Gleichgültigkeit darf man vermuten, daß sich das Objekt dem Zugriff des Kritikers entzogen hat. Wo er

(37) (AV) Welt 16

(38) (AV) Zeit 6

(39) (AV) Zeit 30.2, S. 2

(40) (LV) Barthes, 1964, S. 144

(41) (AV) Zeit 18.2

keinen Weg mehr zum Kunstwerk und zum eigenen Urteil findet, kommt der Gegenstand auf die Waage. "Das Wirkliche wird zunächst auf Analoga reduziert, diese werden dann gewogen, schließlich, nachdem man die Gleichheit festgestellt hat, befreit man sich von ihnen. Auch hier liegt ein magisches Verhalten vor. Man stellt einander gegenüber, zwischen dem zu wählen schwierig war, man entflieht dem unerträglich Realen, indem man es auf zwei Gegensätze zurückführt, die sich nur in dem Maße das Gleichgewicht halten, in dem sie formal und um ihr spezifisches Gewicht erleichtert sind." (42) In diesem Sinne wird auch das Ambiente der d 4 beschrieben:

"Was man uns beibringen wollte, war, daß man sich dem Kunstwerk gegenüber adäquat verhalten müsse, zum Beispiel indem man dort, wo Aschenbecher ausgestellt sind, auch rauche - sei es, weil Aschenbecher innerhalb eines Ambiente sich von denen außerhalb nicht unterscheiden, sei es weil der Unterschied als Symptom der Beziehungslosigkeit zwischen Kunst und Leben angesehen werden müsse." (43)

Gerade auch diese Weder-Noch-Kritik, deren Grundsatz darin besteht, den Dingen und ihren Werten ihre spezifische Bedeutung zu nehmen, beweist, daß der Pluralismus im Sinne einer Vielfalt konkreter Alternativen nicht existiert. Man kann bestenfalls von formaler Vielfalt künstlerischer Richtungen und von quantitativer Vielfalt kunstkritischer Meinungen sprechen.

Die Funktion des Pluralismus, wie er von der heutigen Kunstkritik definiert und festgestellt wird, besteht, wie Lukács sagt, darin, "den Menschen einen 'Komfort' auf dem Gebiet der Weltanschauung zu bieten, die Illusion einer vollen Freiheit, die Illusion der persönlichen Selbständigkeit." (44)

(42) (LV) Barthes, 1964, S. 144

(43) (AV) Zeit 18.3

(44) Georg Lukács, Die Zerstörung der Vernunft. Neuwied/Berlin 1962, S. 25

Der scheinbare Pluralismus betrifft nur quantitative Veränderungen und Unterschiede der Kunst, und wäre als Modeerscheinung zu kritisieren. Das kann nicht vom Standpunkt der Kritik erfolgen, vielmehr von dem, den Wölfflin bestimmt hat: "Für die Kunstbeurteilung muß also ein Standpunkt gesucht gesucht werden, der über den einzelnen Stilen liegt. Nicht was die verschiedenen Stile unterscheidet, ist künstlerisch das Bedeutsame, sondern was die guten Sachen aller Zeiten unter sich gemein haben. Übertragen auf die Betrachtung von Bildern heißt das: es ist für das Kunstverständnis nicht so wichtig, die besondere Art zu kennen, wie die Hände des Botticelli sind, und wie sie sich von denen eines Filipino unterscheiden: was aber überhaupt eine gut gezeichnete Hand ist, das ist wichtig zu wissen, und hierfür das Urteil zu erziehen, sollte alle Kraft eingesetzt werden." (45)

- XV. Die Formel von der KUNST ALS WARE macht den Kritikern ganz besondere Schwierigkeiten. Zwei wesentliche Standpunkte, von denen aus die 'Kunst als Ware' betrachtet wird, haben sich im Laufe dieser Arbeit angedeutet: die einen ignorieren jeglichen Bezug von Kunst und Ökonomie; die anderen sprechen ihn wenigstens an, ohne sich allerdings prinzipiell mit diesem Problem zu beschäftigen und so zur Aufklärung der Beziehung von Kunst und Ware beizutragen.

Den Standpunkt derer, die sich nicht mit der 'Kunst als Ware' beschäftigen, fasse ich kurz zusammen: diese Kritiker kapitulieren von vorneherein vor diesem Problem, indem sie auf einer absoluten Autonomie der Kunst, auf einer

(45) (LV) Wölfflin, 1946, S. 161 f.; vgl. auch (LV) Holz, Vom Kunstwerk zur Ware, S. 66 ff. (Tradition und Traditionsbruch.)

Kritik, die Kunst nicht als Teil der historischen und gesellschaftlichen Totalität und als Ausdruck einer bestimmten geschichtlichen und sozialen Situation begreift. Die berechnete Frage:

"Was kann zur Aufhellung des Kunstproblems oder der Dokumentation der neuesten Kunstszene die allbekannte Tatsache beitragen, daß die Reklame mit Hilfe geschöner Darstellung und superlativistischer Texte Waren anpreist?" (1)

wird von diesen Kritikern nur rhetorisch gestellt. Sie kann von ihnen auch gar nicht beantwortet werden, weil sie weder die Relevanz dieser Fragestellung einsehen, noch über ein begriffliches Instrumentarium verfügen, mit dessen Hilfe sie zu beantworten wäre. Die auf der Basis einer, ganz allgemein ausgedrückt, warenproduzierenden Gesellschaft entstandene Kultur reflektiert und bezeugt in ihrer besonderen Weise diese ihre Grundlage. Um das Wesen der Beziehungen und Einflüsse zu analysieren bedarf es also auch politischer und ökonomischer Informationen. Denn "nur wer die Augen verschließt vor der ungeheuerlichen Gewalt dieses revolutionären Prozesses, der alle Dinge dieser Welt in die Warenzirkulation reißt, ohne jede Ausnahme und ohne jede Verzögerung, kann annehmen, daß Kunstwerke irgendeiner Gattung sich hier ausschließen könnten." (2) So gesehen, sind die Kritiker, von denen hier die Rede ist, tatsächlich blind. (3)

(1) (AV) Welt 14

(2) (LV) Brecht, S. 167 (Der Dreigroschenprozeß.)

(3) Alvermann hat die Funktion dieser Blindheit beschrieben: "Den Warencharakter des Kunstwerks zu leugnen, hat nur dann einen Sinn, wenn allen anderen Waren ein entscheidender Mangel anhaftet: Der Mangel ihrer Herstellungsweise, ihrer Verteilung und ihres Besitzes. Oder: wenn in den Produktions- und Eigentumsverhältnissen der Wurm steckt, basteln die Nutznießer dieser Verhältnisse der Kunst einen Heiligenschein." in (LV) Holz, 1969, S. 244 (Kunst als Instrument der Herrschaft...)

So gesehen scheint der zweite Standpunkt schon annehmbarer. Denn selbst wo die Kritiker nicht explizit auf die Verflechtungen von Kunst und Kommerz eingehen, deuten doch die Worte wie "Inflation", "Bilanz", "Bankrott", Kunstmarkt, Kunsthandel, Kunstindustrie, Kunstbetrieb usw., die alle aus der Wirtschaftssprache stammen, auf einen Zusammenhang mit der Ökonomie.

Auch dieser Zusammenhang wird vor allem auf Grund zweier unterschiedlicher Einstellungen gesehen: die einen sehen diese Verflechtungen positiv und nur in ihren Vorteilen; die anderen sind eher pessimistisch, verurteilen den Warencharakter generell und befürchten für die Kunst nur Nachteile.

Beide, das muß ich noch einmal vorausschicken, bemühen sich nicht um eine grundsätzliche Kritik des mißverständlichen Ausdrucks 'Kunst als Ware'; beide argumentieren in der flaschen Überzeugung, daß Kunst Ware i s t. (4)

Diese Formel ist aber nur gerechtfertigt, wenn vorher der spezifische Charakter der 'Ware' Kunst definiert und berücksichtigt wird.

Zu denen, die dem Verhältnis von Kunst und Markt positiv gegenüberstehen, zähle ich u.a. Arnold Bode, den 'Vater der Documenta', dessen Meinung auch viele Kritiker teilen. Er antwortet auf die Frage:

"Was ist mit dem Vorwurf 'überdimensionaler Kunstmarkt', den Ihnen jemand anhängte?

- (4) Kunst kann nicht Ware sein, weil sie nicht der allgemeinen Warenproduktion angehört. Aber ihre Tauschverhältnisse sind warenähnlich und der Kunstcharakter ähnelt immer mehr dem Warencharakter. Deshalb formuliert Hinz richtig: "Nicht ihr eigener 'Warencharakter' bringt die Kunst in die beschriebene Krise (vgl. (LV) Müller u.a., S. 191 ff. Die tendenzielle Krisenhaftigkeit 'ästhetischer' Kunst.), sondern der auf Kunst zulaufende Charakter der W a r e." ebd. S. 192 f., Anm. 46

Den Kunstmarkt begrüßen wir. Alles, was der Kunst hilft, ist nützlich." (5)

Nun sind aber beileibe nicht alle Vorgänge auf dem Kunstmarkt für die Kunst nützlich. Aber davon sehen die Kritiker ab und preisen die Vorteile des Supermarktes documenta:

"Es ist mit ein Verdienst Bodes, daß die documenta kein Museum ist, sondern ein Supermarkt, wahrscheinlich der faszinierendste Supermarkt der bildenden Kunst der Gegenwart.

Markt und Kunst, dieser Zusammenhang mag manchen, der es mit dem 'Wahren, Guten und Schönen' hält, als ein Sakrileg erscheinen. Es hieße jedoch die Augen vor der Wirklichkeit verschließen, wollte man nicht wahrhaben, daß 'solange Kunst überhaupt nach Brot geht, sie derjenigen ökonomischen Formen (bedarf), die den Produktionsverhältnissen unserer Epoche angemessen sind.' Dieser einsichtsvolle Satz stammt von keinem geringeren als Professor Theodor W. Adorno, dem ein gut Teil der geistigen Munition zu verdanken ist, die zur Eröffnung der documenta von zornigen Kulturrevolutionären verschossen worden ist." (6)

Weniger einsichtsvoll als vielmehr willkürlich werden hier Feststellungen Adornos zitiert, die, aus ihrem Zusammenhang gerissen, sinnentstellt zur Begründung eines gegenteiligen Sachverhaltes strapaziert werden. Richtig ist, daß Adorno die den kapitalistischen Produktionsverhältnissen angemessenen Produkte der Kulturindustrie entwürdigend, schamlos konformistisch und regressiv genannt hat. (7)

(5) (AV) Welt 5

(6) (AV) Zeit 14.2

(7) In einem 'Résumé über Kulturindustrie' schreibt er: "Kultur, die dem eigenen Sinn nach nicht bloß den Menschen zu Willen war, sondern immer auch Einspruch erhob gegen die verhärteten Verhältnisse, unter denen sie leben, und die Menschen dadurch ehrte, wird, indem sie ihnen gänzlich sich angleicht, in die verhärteten Verhältnisse eingegliedert und entwürdigt den Menschen noch einmal." Und: "Was die Kulturindustrie ausheckt, sind keine Anweisungen zum seligen Leben und auch keine neue Kunst moralischer Verantwortung, sondern Ermahnungen, dem zu parieren, wohinter die mächtigsten Interessen stehen. Das Einverständnis, das sie propagiert,

Ähnlich willkürlich verfährt der Kritiker auch mit Zitaten von Bazon Brock:

"Einer der Musterschüler Adornos ..., Bazon Brock, überraschte - und überzeugte - den documenta Rat, den vielgescholtenen, mit der Erkenntnis, daß eine der möglichen und legitimen 'Aneignungsformen' der Kunst die des Erwerbs sei."

Richtig ist, daß Brock im Katalog zur d 5 schreibt: "Wo von Demokratisierung der Kunst gesprochen wird, da meint man in erster Linie die geschaffene Möglichkeit, Objekte zu niedrigen Preisen zu erwerben." Diese Möglichkeit bietet die ars multiplicata (8), technisch multiplizierbare Kunst, also massenhaft produzierte Kunst. Betrachtet man nur diese formale Seite, dann sieht man auch nur Vorteile, die erlauben, von einer demokratisierten Form der Kunst zu sprechen. Ohne viel Scharfsinn lassen sich aber die Nachteile voraussehen: um eine ergiebige Quelle des Profits zu werden, und das ist ein Grundsatz der kapitalistischen Wirtschaft, müssen die 'Bedürfnisse', der Geschmack, die Kaufmotive usw. der Massen erforscht werden. Um einen massenhaften Absatz zu sichern, müssen die Produkte auf allergemeinste Wirkung ausgerichtet werden, dem kulturellen Bedürfnis der Massen angepaßt werden, also den Verbrauchergruppen mit "relativ niedrigem Bildungsstandard". (9)

verstärkt blinde, unerhellte Autorität... Die Verhaltensmuster (sind) schamlos konformistisch." in: (LV) Prokop (ed.), Bd. 1, S. 347 ff.

(8) vgl. (LV) Holz, Vom Kunstwerk zur Ware, S. 215 ff. (Kapitel 11: ars multiplicata.)

(9) (LV) Habermas, S. 199. Es heißt im Zusammenhang: "Massenkultur erwirbt sich ihren zweifelhaften Namen eben dadurch, daß ihr erweiterter Umsatz durch Anpassung an die Entspannungsbedürfnisse und Unterhaltungsbedürfnisse von Verbrauchergruppen mit relativ niedrigem Bildungsstandard erzielt wird, anstatt umgekehrt das erweiterte Publikum zu einer in ihrer Substanz unversehrten Kultur heranzubilden."

Wirkliche Demokratie geht aber den entgegengesetzten Weg. Denn "demokratisch ist es, den 'kleinen Kreis der Kenner' zu einem großen Kreis der Kenner zu machen.

Denn die Kunst braucht Kenntnisse." (10)

Diese Kenntnisse wird Kunst nicht vermitteln, wenn sie nur für den Austausch, nur für den Erwerb produziert wird. Zu diesem Zweck muß sie keinen Erkenntniswert oder sonstigen ästhetischen 'Gebrauchswert' besitzen; zu diesem Zweck reicht der Schein eines Werts, mit dem die Ware ihre berechtigten Liebesblicke wirft. Daß diese Blicke auch von den Kunstwerken geworfen werden, obwohl die doch primär angeschaut und nicht gekauft werden wollten, verdeutlicht die Antwort einer Besucherin der d 5 auf die Frage:

"Und was halten Sie von der documenta?"

"Am liebsten würde ich die ganze Ausstellung kaufen!" (11)

Kaufen und besitzen: das ist in den Augen der 'Waren'-Apologeten die höchste Form der Kunstaneignung. Sie werden darin von Werner Haftmann bestätigt, der überzeugt ist:

"Das alles (was die moderne Kunst dem Menschen zu sagen hat, L.H.) ist aber nur zu erfahren und für das eigene Leben wirksam zu machen im steten Umgang mit dem Kunstwerk selbst. Man muß es eigentlich besitzen." (12)

Das Kunstwerk im Privatbesitz hat aber verschiedene erhebliche Mängel, die geeignet sind, seine ästhetische Funktion überhaupt funktionslos zu machen. Davon muß auch Haftmann absehen, wenn er weiter schwärmt:

"Welche Fülle privater Sammlungen in Mailand, Paris, London, Bern, Zürich, Basel! Welche Fülle von Meisterwerken in den Eß- und Wohnzimmern dieser glücklichen Menschen!" (12)

Es fragt sich nämlich, warum diese Menschen 'glücklich' sind: weil ihre Eß- oder Wohnzimmerwände so schön dekoriert sind?; weil sie ein Meisterwerk, nämlich ein beson-

(10) (LV) Brecht, S. 273

(11) (AV) Zeit 14.2

(12) (AV) FAZ 3

ders teures Original besitzen?; oder beglückt sie das Kunstwerk?

Es geht hier nicht darum, die Verdienste, die einigen Sammlern sicherlich zukommt (13), zu schmälern, sondern die Fehler der Kunstkritik sichtbar zu machen, die das Kunstwerk als 'Ware' und Privatbesitz nur einseitig betrachtet.

Kein einziges Kunstwerk ist je dazu geschaffen worden, damit es *b e s e s s e n* wird. Sondern im Gegenteil fordert das Wesen des Kunstwerks eine, im wahrsten Sinne des Wortes nicht-besitzergreifende Aneignung. Dieses Moment ist auch in der Kantischen Interesselosigkeit enthalten, denn was "ohne alles Interesse" gefällt, schließt auch ein Besitz-Interesse aus. Auch Schiller hat diesen Aspekt als konstitutiven Faktor der Kunstbetrachtung formuliert: "... deshalb ist die Betrachtung des Schönen liberaler Art, ein Gewährenlassen der Gegenstände als in sich freier und unendlicher, kein Besitzenwollen und Benutzen derselben als nützlich zu endlichen Bedürfnissen und Ansichten, so daß auch das Objekt als Schönes weder von uns gedrängt und gezwungen erscheint, noch von den übrigen Außendingen bekämpft und überwunden." (14) Das Kunstwerk fordert also eine Haltung, die es nicht auf praktische, theoretische oder transzendente Werte und Bedeutungen abgesehen hat, sondern die das Kunstwerk um seiner selbst willen, wegen seiner eigenen, immanenten Qualitäten bewertet. Die Einstellung eines Käufers muß anders sein, denn der steht einer 'Ware' gegenüber, die einen Preis, einen Tauschwert hat. (15) Und für die Bestimmung dieses Tausch-

(13) vgl. (LV) Benjamin, 1963, S. 95 ff. (Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker.)

(14) F. Schiller, Ästhetik, nach der Ausgabe von Hotho, ed. v. F. Bassenge, Berlin 1965, Bd. 1, S. 120

(15) Und das Kunstwerk als 'Ware' hat nur einen Tauschwert, denn es kann nicht ge- oder verbraucht werden

wertes gibt es keinen objektiven Maßstab, der sich am Gebrauchswert orientieren kann. Bei Waren mit Gebrauchswert erscheint der Tauschwert "zunächst als das *quantitative Verhältnis*, die Proportion, worin sich Gebrauchswerte der einen Art gegen Gebrauchswerte anderer Art austauschen, ein Verhältnis, das beständig mit Zeit und Ort wechselt. Der Tauschwert scheint daher etwas Zufälliges und rein *Relatives*, ein der Ware innerlicher, immanenter Tauschwert also eine *contradictio in adjecto*." (16) Beim Kunstwerk bleibt der Tauschwert ein reines Verhältnis, weil die dinglich-materielle Grundlage, die durch den Gebrauchswert gegeben ist, wegfällt. Der Tauschwert bleibt etwas Zufälliges, weil er sich in keinem Gebrauch realisiert oder bestätigt; er kann nur ideologisch bestimmt werden.

Weil aber das Kunstwerk als 'Ware' keinen Gebrauchswert hat, kann es eine Funktion erfüllen, die sozusagen der Traum der Ware ist: "Immer weniger - so stellen sich die Waren dar - soll ihr Erwerb von der Erwägung des Interesses an ihrem Gebrauch und ihren Zwecken als vermittelt 'reinen' Wohlgefallen an ihrem ästhetischen Schein in Gang gesetzt werden." (17) In diesem Sinn ist das Kunstwerk *die* 'Ware' überhaupt, denn es entwickelt diesen "geschilderten Gestus der Ware um so reiner, als sie (die

wie die Ware. D.h. während sich die Ware durch einen Gebrauchswert auszeichnet, der sich im Gebrauch und der Konsumtion verwirklicht, "muß ich das Kunstwerk betrachten als Gegenstand, dessen Bedeutung sich mir in reiner Anschauung gibt und den ich, da sich der Gebrauch in bloßer Betrachtung erschöpft, nicht verbrauchen und nicht verzehren kann. Weil sein Wesen Darstellung ist, wird das Kunstwerk aus der Sphäre technischer Nützlichkeit in der reinen Anschauung entrückt; denn der einzige Sinn von Darstellung ist es, angeschaut zu werden." (LV) Holz, 1972, S. 116

(16) (LV) Marx, 1969, S. 18

(17) (LV) Müller u.a., S. 193 (Berthold Hinz, Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs.)

'Ware' Kunstwerk, L.H.) von jeglichen Bestimmungen des Gebrauchs qua definitione befreit" (18) ist. Diese beiden Punkte sind für die Kunst-'Waren'-Preise ausschlaggebend: die Ideologisierung der Kunst'ware' und die Heiligkeit als Fetisch schlägt sich nieder in den inflationären Summen, für die Kunst heute verkauft, versteigert und versichert wird. Die Preise steigen in schwindelerregende Höhen, wenn es ein "Meisterwerk" ist, das die Eigenschaften hat, "einmalig" und ein "Original" zu sein; was bedeutet, daß das Angebot in keinem Verhältnis zur Nachfrage steht. Und da findet es wiederum Werner Haftmann geradezu

"erschütternd..., mit welcher Ängstlichkeit mancher deutsche Sammler das bißchen, was er noch hat halten können, heute verbirgt, weil er einfach Angst hat, Angst vor der Öffentlichkeit, Angst vor dem Staate, Angst vor den Argusaugen der Regenmacher (19), die nicht zu unterscheiden wissen zwischen der Funktion eines Kunstwerks und der eines Aktienpakets." (20)

Es fragt sich, wer hier nicht unterscheiden kann?

Um das Kunstwerk muß kein Sammler solche Angst haben!

Wohl aber um die Kunstwerte, die von wenigen Reichen besitzen, wie Aktienpakete in Safes verschlossen oder wie Luxusgegenstände in gut bewachten Villen verborgen werden. Und das ist nicht die Angst um die Kunst, sondern die Angst ums Eigentum. (21)

(18) (LV) (LV) Müller u.a., S. 193

(19) Mit den Regenmachern sind die Finanzminister gemeint, von denen einer geäußert hatte, "er fühle sich ... wie die Sonne, die die Feuchtigkeit aus dem Boden sauge, um sie an anderer Stelle als warmen Regen niedergehen zu lassen." (AV) FAZ 3

(20) ebd.

(21) Über die Funktion dieser Angst-Zugeständnisse schreibt Klaus Kreimeier: "Ist der bürgerliche Staat nicht nur das 'Eingeständnis' der Bourgeoisie, die Klassengegensätze nicht mehr bannen zu können, sondern zugleich ihr Instrument im täglichen Klassenkampf, so sind bürgerliche Kultur und Kulturkritik in dieser Spätphase des Kapitalismus eine masochistisch-marktschreierische Darbietung der Angst der Bourgeoisie vor sich selbst -

Und diese Angst wird schließlich in Verkehrung sämtlicher Tatsachen von den Kritikern im Wesen des Kunstwerks begründet. UNBERÜHRBARKEIT ist der Begriff, in dem ökonomische und ästhetische Elemente vollkommen durcheinander geraten. Es heißt z.B.:

"Der Belgier Broodthaers hat in seinem zum 'Museum des 20. Jahrhunderts' deklarierten Raum einen Teilbezirk mit dem Schild 'Privateigentum' abgesperrt, was demonstrativ einen Anspruch auf private Unberührbarkeit des Kunstwerks anmeldet." (22)

Broodthaers hat zwar ganz offensichtlich einen Begriff aus der Wirtschaft auf sein Objekt übertragen, aber das hindert den Kritiker nicht, diesen sogleich als ästhetische Qualität auszugeben. Was in Wirklichkeit zum 'Privateigentum' gehört, wird willkürlich dem Kunstwerk zugeschrieben, als wenn es dorthin gehört und dort entsprungen wäre.

Betrachten wir die Situation näher: Kunstwerke, z.B. die Bilder in den Museen, wagt doch niemand zu berühren, weil sie an einem Alarmsystem hängen. Die Bilder werden auch gesichert, um nicht berührt zu werden, aber in erster Linie, um nicht beschädigt oder gestohlen zu werden. Objektiv ist die Unberührbarkeit also nicht mehr im Wesen der Kunst, sondern in der Angst um Eigentum begründet.

Die Unberührbarkeit hat zwar auch einen ästhetischen Aspekt, aber der wird in keinem Artikel angesprochen. Dieser

zugleich aber ein raffiniertes Instrument, die Ursachen dieser Angst zu verschleiern.

Erst in diesem Doppelcharakter kultureller Produktion entfaltet sich das Verhältnis der Widerspiegelung zwischen Basis und Überbau in seiner ganzen Kompliziertheit: die ästhetischen Bilder reflektieren den Weg der bürgerlichen Moral am Rande des Abgrundes - aber sie verhindern die Einsicht, daß es die bürgerliche Ökonomie war, die sie dorthin geführt hat."

(LV) Prokop (ed.), Bd. 1, S. 412 (Klaus Kreimeier, Grundsätzliche Überlegungen zu einer materialistischen Theorie der Massenmedien.)

(22) (AV) FAZ 18

Aspekt ist schon bei Objekten, die noch im Dienst eines Kultes standen anzutreffen: von diesen Kultgegenständen wissen wir, daß ihr bloßes Dasein wichtiger war als ihre Zugänglichkeit und Sichtbarkeit. Im magischen und religiösen Ritual waren sie den Geistern und Göttern zugedacht. Darauf hat Benjamin die 'Aura' des späteren Kunstwerks begründet: "Die Definition der Aura als 'einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag', stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwertes des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist die Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes." (23)

Diese Unnahbarkeit des Kunstwerks unter taktischem Aspekt ist die Unberührbarkeit. Weil die Kultbilder unsichtbar blieben, konnten sie nicht berührt werden; später hinderte die 'Aura' den Betrachter, das Kunstwerk anzufassen. D.h. auch nachdem sie allgemein zugänglich und für jedermann sichtbar wurden, behalten Bilder und Plastik (nicht die Architektur) eine ästhetische Macht, in der die Unberührbarkeit wurzelt.

Zum anderen ist die Unberührbarkeit in der Entwicklung der menschlichen Sinne begründbar. Die Richtung dieser Entwicklung zeichnet Gehlen nach: "Der Erfolg dieser Prozesse, in denen Bewegungen jeder Art, besonders der Hände, mit allen Sinnen, besonders dem Auge, zusammenwirken, ist der, daß die umgebende Welt 'durchgearbeitet' wird, und zwar in der Richtung der Verfügbarkeit und der Erledigung: Die Dinge werden der Reihe nach in Umgang gezogen und abgestellt, im Zuge dieser Verfahren aber unvermerkt mit einer hochgradigen Symbolik angereichert, so daß endlich das Auge allein, ein müheloser Sinn, sie übersieht und in

ihnen zuletzt Gebrauchs- und Umgangswert mit sieht, welche vorher mühsam eigentätig erfahren wurden." (24)

Die Unberührbarkeit ist so im Stand der Entwicklung der Sinne verankert: wir müssen nicht mehr alles berühren, um es adäquat wahrzunehmen. (25)

Aber dann lese man Kunstkritiken. Dort wird ein ganz anderer Stand der menschlichen Sinne verzeichnet:

"Man hat dem Publikum nun offenbar so lange gesagt, es möge bittschön bildbestückte Wände nicht länger ehrfurchtsvoll anstarren, sondern an der Kunst teilnehmen, spontan reagieren und seine Interessen zeigen, daß es die Lektion geschluckt hat. Teilnahme aber bedeutet Abnutzung und Verschleiß, bei einer Besucherzahl von 220 880 möglicherweise sogar Totalschaden." (26)

Das betraf die d 4; noch schlimmer fiel das Fazit der d 5 aus:

"Über ein 'unerwartet hohes Ausmaß an Beschädigungen, mutwilligen Zerstörungen' und eine 'fast kriminelle Klauwut der Besucher' klagte Harald Szeemann, der Generalsekretär der documenta 5... Der Tatendrang der (meist jugendlichen) Besucher tobte sich vor allem im Fridericianum aus, wo, zum Beispiel, Richard Serras Eisenplatten bunt bemalt und Barry Le Vas am Fußboden liegende Glasscherben zu Glasmehl zertreten wurden." (27)

Hinzu kommt,

"daß die Aufforderung zum Mitmachen offensichtlich auf manchen, der zu Hause noch glaubte, sich im Museum nicht die Nase putzen zu dürfen, plötzlich so befreiend wirkt wie auf Schüler das endlich überstandene Abitur." (28)

(24) Arnold Gehlen, Der Mensch, Bonn 1950. zit. nach (LV) Lukács, Bd. 1, S. 119

(25) Was Gehlen für die menschliche Wahrnehmung allgemein bestimmt, modifiziert Benjamin, der über die wichtige Funktion der taktischen Rezeption anmerkt: "Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktischen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt." (LV) Benjamin, 1963, S. 47. Diese an der Architektur geschulte Wahrnehmung hat für die gesamte ästhetische Wahrnehmung "kanonischen Wert", der besonders im Begriff der Unberührbarkeit zum Ausdruck kommt.

(26) (AV) Zeit 18.3

(27) (AV) Zeit 28

(28) (AV) Zeit 18.3

Das Publikum hat allerdings im Gegensatz zum Abiturienten keinen Befähigungsnachweis für die Hochschule bzw. hohe bildende Kunst nachzuweisen:

"... das wohlbekannt unmündige Publikum (hält) mit der Zeit nicht ganz Schritt... Die documenta wird akzeptiert - aber hinter dem Rücken der Lehrer malt man 'Das ist doof' an die Wand." (29)

Offensichtlich ist also die Entwicklung rückläufig: Funktionen, die das Auge von der Hand übernommen hatte, werden wieder taktisch durch Berühren, Anfassen, Betreten usw. erfüllt. Für die Kritik i s t d a s s o. Sie fragen gar nicht erst: wie konnte es zu dieser Regression der menschlichen Sinne kommen? Warum ist der von Gehlen beschriebene Prozeß gestoppt? Weshalb ist die Unberührbarkeit als ästhetische Kategorie hinfällig geworden?

Ein Kritiker behauptet:

"... Joseph Beuys, der doch so gekonnt über die Aufgaben und sozialen Verpflichtungen des heutigen Künstlers zu meditieren versteht, versperrte - repressiv - mit einem Seil den Zutritt zu seinem mit Holzplatten, Tischen und Tragbahnen bestückten Raum. Das Publikum muß endlich aus seiner Museumslethargie gerissen werden - aber bitte nichts berühren!" (30)

Sicherlich sind auch die Künstler mitschuldig. Aber es fragt sich immer noch, warum sie ihre Werke wie Privatbesitz behandeln. Da es sich gezeigt hat, daß das Bedürfnis, alles anzufassen, nicht auf den Bereich der Kunst beschränkt ist (31), müssen die Ursachen woanders liegen.

(29) (AV) Zeit 18.3

(30) (AV) ebd.

(31) Um sich das zu verdeutlichen, muß man nur einmal in ein Warenhaus gehen und dort die Menschen beobachten. Auch Barthes führt hierfür ein Beispiel an, das er auf einer Automobil-Ausstellung beobachtet hat. Er beschreibt (LV) Barthes, 1964, S. 78, wie ein neues 'Citroen'-Modell vom Publikum aufgenommen wird: "Es scheint, daß das Publikum die Neuigkeit der Themen, die man ihm anbietet, auf großartige Weise begriffen hat. Zunächst einmal empfänglich für den Neologismus (..), ist es bemüht, sich rasch ein Anpassungs- und Geräteverhalten zu eigen zu machen ('Man muß sich

Wo, vermutet ein Kritiker, der feststellt:

"Die industrielle Revolution, das ist deutlich geworden, hemmt die Selbstverwirklichung des einzelnen. Wenn Überleben nur durch Sensibilisierung des einzelnen möglich ist, dann wäre die Kunst zum ersten Mal seit dem Mittelalter wieder notwendig." (32)

Wir können aber nicht pauschal die industrielle Revolution verantwortlich machen; die Maschinen sollten ja im Gegenteil den Menschen befreien und seine Entwicklung fördern. Wir können überhaupt nicht die industrielle Revolution oder die Maschinen für die Desensibilisierung des Menschen als Ursache angeben; sondern die verheerenden Folgen haben sich aus der Anwendung der Maschine im Kapitalismus ergeben. (33) D.h., der Kapitalismus, vor allem das Privat-

daran gewöhnen'). In den Hallen wird der Ausstellungswagen mit liebevollem, intensivem Eifer besichtigt. Es ist die große Phase der tastenden Entdeckung, der Augenblick, da das wunderbare Visuelle den prüfenden Ansturm des Tastsinnes erleidet (...); das Blech, die Verbindungsstellen werden berührt, die Polster befühlt, die Sitze ausprobiert, die Türen werden gestreichelt, die Lehnen beklopft. Das Objekt wird vollkommen prostituiert und in Besitz genommen; hervorgegangen aus dem Himmel von Metropolis, wird die 'Déesse' (dieser Name ergibt sich beim Aussprechen von Citroen D.S., L.H.) binnen einer Viertelstunde mediatisiert und vollzieht in dieser Bannung die Bewegung der kleinbürgerlichen Beförderung." Auch Adorno spricht dieses Phänomen an: "Die Leidenschaft zum Antasten, dazu, kein Werk sein zu lassen, was es ist, ein jegliches herzurichten, seine Distanz zum Betrachter zu verkleinern... ist die subjektive Basis für Einreihung der Kunst unter die Konsumgüter durch die vested interests. Wird sie trotz allem nicht einfach konsumierbar, so kann das Verhältnis zu ihr wenigstens sich anlehnen an das zu den eigentlichen Konsumgütern." (LV) Adorno, Ästhetische Theorie, S. 32

(32) (AV) FAZ 19

(33) Die Darstellung der Kritik ist "die Pointe der ökonomischen Apologetik! Die von der kapitalistischen Anwendung der Maschinerie untrennbaren Widersprüche und Antagonismen existieren nicht, weil sie nicht aus der Maschinerie selbst erwachsen, sondern aus

eigentum hat den Menschen "so dumm und einseitig gemacht, daß ein Gegenstand erst der u n s r i g e ist, wenn wir ihn haben, (er) also als Kapital für uns existiert oder von uns unmittelbar besessen, gegessen, getrunken, an unserem Leib getragen, von uns bewohnt etc., kurz, g e b r a u c h t wird." (34)

Eingedenk dieser Tatsache ist die Einstellung derer, die der Ware negativ gegenüber stehen, nicht ganz unverständlich:

"Was rein geistig geboren war, auch wenn es Protest ist gegen die ständig neue Verwundung der Welt, sieht sich plötzlich als Ware. Es ist der Zoll, mit welchem die Freiheit des Künstlers bezahlt werden muß." (35)

Aber dieser Kritiker unterliegt letztlich dem gleichen Irrtum, daß die Ware (wie die Maschine) a n s i c h und quasi von Natur aus schlecht ist. Er dämonisiert den Warencharakter wie der andere die industrielle Revolution, ohne einzusehen, daß es der Kapitalismus ist, der die üblen Folgen bzw. den üblen Charakter hervorgebracht hat. Denn erst hier lösen sich die Waren, Produkte menschlicher Arbeit, vom Menschen und konstituieren eine eigene

ihrer kapitalistischen Anwendung! Da also die Maschinerie an sich betrachtet die Arbeitszeit verkürzt, während sie kapitalistisch angewandt den Arbeitstag verlängert, an sich die Arbeit erleichtert, kapitalistisch angewandt ihre Intensität steigert, an sich ein Sieg des Menschen über die Naturkraft ist, kapitalistisch angewandt den Menschen durch die Naturkraft unterjocht... usw., erklärt der bürgerliche Ökonom einfach, das Ansichbetrachten der Maschinerie bewaise haarscharf, daß alle jene handgreiflichen Widersprüche bloßer Schein der gemeinen Wirklichkeit, aber an sich, also auch in der Theorie gar nicht vorhanden sind. Er spart sich alles weitere Kopfzerbrechen undbürdet seinem Gegner obendrein die Dummheit auf, nicht die kapitalistische Anwendung der Maschinerie zu bekämpfen, sondern die Maschinerie selbst." (LV) Marx, Das Kapital, S. 398

(34) (LV) Marx/Engels, Bd. 1, S. 117 (ökonomisch-philosophische Manuskripte.)

(35) (LV) FAZ 4

Welt, eine "zweite Natur". Und diese Warenwelt hat eine Gewalt gewonnen, die sich als scheinbar unbeherrschbare Kraft schließlich gegen den Menschen richtet: sie zerstört die menschliche Persönlichkeit, die menschlichen Beziehungen und die Prozesse menschlichen Fortschritts. "An die Stelle a l l e r physischen und geistigen Sinne ist daher die einfache Entfremdung a l l e r dieser Sinne, der Sinn des H a b e n s getreten. Auf diese absolute Armut mußte das menschliche Wesen reduziert werden, damit es seinen inneren Reichtum aus sich herausgebäre." (36)

Maßgebende Kunstkritik, ob sie das Verhältnis von Kunst und Ware negiert oder positiv oder negativ beurteilt, beweist, da sie an der Oberfläche dieses Problems bleibt, daß sie zu einer wirklichen Kritik der "Kunst als Ware" nicht fähig ist. Es bringt uns auch hier nicht weiter, die Demokratisierung der Kunst oder Sensibilisierung des Publikums oder Loslösung vom Warencharakter oder Rückkehr von Kunst zum Leben zu fordern. Denn es hat sich gezeigt, daß die Ursachen aller negativen Erscheinungen im künstlerischen Bereich nicht auch dort zu suchen sind; sie liegen tiefer. Die wichtigsten Konsequenzen dieser Einsicht können sich deshalb auch nicht in der Veränderung der Kunst erschöpfen.

(36) (LV) Marx/Engels, Bd. 1, S. 117 (ökonomisch-philosophische Manuskripte.)

C. ZUSAMMENFASSUNG

- I. Die Begriffe der neuesten Kunstkritik basieren auf der Vorstellung von der absoluten Autonomie der Kunst, die als Absage an außerkünstlerische Funktionen und Loslösung vom Allgemeinen und Gesellschaftlichen zu verstehen ist. In dieser Autonomie sehen die Kritiker eine Berechtigung, von den historischen und gesellschaftlichen Bezügen der Kunst abzusehen.

Alle hier behandelten Begriffe drücken daher 'ewige' Werte aus, die im Sinne absoluter Autonomie dem Kunstwerk angemessen erscheinen und ihm eine zeitlose und natürliche Dimension verleihen. Da die maßgebende Kritik die Isolation der Kunst in einem von der Realität abgeschirmten Bezirk als fundamentale Bestimmung ihrer Existenz versteht, ist sie nicht in der Lage, ein begriffliches Instrumentarium zu entwickeln, mit dem die konkreten Werte und Funktionen der bildenden Kunst heute aufgezeigt und kritisiert werden können.

Durch die Negation eines allgemeinen historischen und gesellschaftlichen Zusammenhangs werden den Begriffen der Kunstkritik die Kriterien entzogen, die objektiv einsichtig gemacht werden können. Auch insofern kommt die maßgebende Kritik über 'die Herzensergießungen des Kunstliebhabers' oft nicht hinaus.

Die Hilflosigkeit und Ohnmacht der neuesten Kunstkritik tendiert nicht so sehr aus dem persönlichen Versagen der Großkritiker, als vielmehr aus der objektiven Situation des heutigen Kunstbetriebs, die von den ökonomischen Interessen des Marktes bestimmt wird. Diesen Interessen sind Künstler wie Kritiker unterworfen und sie bedienen sie desto besser, je überzeugender sie in ihren Urteilen 'rein' ästhetische Erwägungen über den Wert des Kunstwerks zum Ausdruck bringen können.

II. Die Ziele, die mit dieser Arbeit verfolgt werden, können in drei Punkten zusammengefaßt werden:

Erstens sollen die Frage, die zu Beginn der Arbeit gestellt wurde, ob die Kategorien der neuesten Kunstkritik richtig oder falsch sind, beantwortet und die o.g. Thesen, die eine negative Beantwortung der Frage beinhalten, begründet werden. (1)

Zweitens sollen, indem die Mängel der maßgebenden Kunstkritik aufgezeigt werden, gleichzeitig die Voraussetzungen, Aufgaben und Möglichkeiten einer neuen Kritik angedeutet werden. Damit verbunden ist das Ziel dieser neuen Kritik: "Die dialektische Kritik kann..., und wenn sie dadurch die Wirklichkeit nicht ändern kann, ... doch wenigstens sie zeigen und verhindern, daß der gewinnbringenden Tätigkeit dieser Leute auch noch der Schein einer Tätigkeit im allgemeinen Interesse beigelegt bleibt." (2)

Drittens soll auch diese Arbeit dazu beitragen, Zusammenhänge wieder herzustellen, die mit der Etablierung ungezählter Einzelwissenschaften und isolierter Bereiche verloren gegangen sind. Dieses Ziel ist verbunden mit den Bestrebungen von Dresdner und Venturi, die strikte Trennung von Kunstgeschichte und Kunstkritik aufzugeben.

(1) Dieses Ziel ist identisch mit dem, das Martin Damus mit seiner Untersuchung über "Funktionen der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus" verfolgt. Auch er kommt am Ende zu dem Schluß, daß die Reproduktion gesellschaftlicher Realität im Bewußtsein der Künstler falsch, bruchstückhaft oder verzerrt ist. In diesem Sinne sind alle von Damus behandelten Kunstrichtungen und alle von mir behandelten Begriffe der neuesten Kunstkritik, "ob bewußt oder unbewußt gesellschaftskonform oder aber gesellschaftskritisch, als Ideologie", nämlich als Ausdruck falschen, bruchstückhaften oder verzerrten Bewußtseins zu verstehen. vgl. (LV) Damus, S. 185

(2) (LV) Brecht, S. 115, Aufgaben neuer soz(iologischer) Kritik.

III. Zusammenhänge wiederherstellen und die Trennung von Zusammengehörigem aufgeben - das ist auch ein wesentlicher Grundsatz der dialektischen Methode, der ich mit meiner Arbeit gerecht zu werden versuche.

Es geht dabei weniger um die Analyse einzelner Fakten und Daten der neuesten Kunstkritik, sondern vielmehr darum, diese isolierten Fakten und Daten in ihrem Zusammenhang darzustellen. Diese Betrachtungsweise impliziert, daß die einzelnen Fakten, hier die Begriffe der neuesten Kunstkritik, erst innerhalb einer bestimmten Totalität, im gegebenen gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang Bedeutung erlangen und also in diesem Zusammenhang begriffen werden müssen.

Um diese Bedeutung und die Funktionen der Kunstkritik heute zu verstehen, muß das Verständnis von Kunst, das in den Artikeln deutlich wird und das ich an den Begriffen festgemacht habe, in seinem Gewordensein nachgezeichnet werden. Diese historische Betrachtungsweise impliziert, daß auch die Begriffe erst in ihrer Veränderung und Bewegung erkennbar werden und ihre Entwicklungslinien in dem Gesamtprozeß der Geschichte verfolgt werden müssen.

Am wichtigsten sind also die Zusammenhänge. Deshalb kann sich die Untersuchung der Begriffe der neuesten Kunstkritik nicht in der Analyse ihrer ästhetischen Kategorien erschöpfen; sie muß stets im Auge behalten, welche Funktionen sie erfüllen, bzw. die Frage, die Brecht gestellt hat: "Wem nützt es?" (3)

Dieses Vorgehen steht im Gegensatz zu dem der Kritik, die die Dinge isoliert voneinander betrachtet und sie aus ihrem gegenseitigen und geschichtlichen Zusammenhang herausreißt.

(3) (IV) Brecht, ebd.

IV. Fehlstellen weist die Arbeit zunächst bezüglich der eben skizzierten Methode auf, denn die Verengung der wissenschaftlichen Betrachtungsweisen und die Forderung nach einzelwissenschaftlichen Studien erschweren im besonderen eine "um Einbettung von isolierten Fakten in gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge bemühte Totalitätsbetrachtung".

(4) Daher wird oft der Anschein entstehen, daß die Voraussetzungen, um auf verschiedenen Ebenen argumentieren und die Untersuchungen stichhaltig belegen zu können, fehlen. Zum anderen sind, wie schon zu Beginn dieser Arbeit erwähnt, die behandelten Artikel nicht die *g a n z e* Kunstkritik. Um ein differenzierteres Bild der neuesten Kunstkritik zu geben, müssen mehr Artikel aus weiteren Zeitungen und von anderen Autoren untersucht werden. Um weiteres Material zu sammeln und zu bearbeiten, und so das Spektrum an Begriffen und Standpunkten zu erweitern, fehlte die Zeit. Es sind vor allem zu wenig neue Begriffe und Beispiele und Möglichkeiten neuer Kritik vorgestellt worden.

Deshalb habe ich schon eingangs die Einschränkung auf die maßgebende Kunstkritik getroffen. D.h. es wurden in erster Linie die Artikel der sog. Großkritiker behandelt, die stellvertretend für das herrschende Verständnis von Kunst, wie es in den Feuilletons deutlich wird, gedacht sind. Aus diesen Gründen kann die Untersuchung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Weder die Analyse der Begriffe noch die Kritik der Kunstkritik können als abgeschlossen gelten.

Artikel-Verzeichnis

Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)

Bez.	Datum	Überschrift, Untertitel und Verfasser
FAZ 1	23. 7.1955	"Documenta" - ein lebendiges Zeugnis Europas. Zur großen Kasseler Kunstausstellung. Ernst Maria Wingler
FAZ 2	26. 7.1955	"Documenta" - Bilanz des Jahrhunderts. Fünfzig Jahre abendländische Kunst, ausgestellt in Kassel. Doris Schmidt
FAZ 3	30. 7.1955	Über das moderne Bild. Rede, gehalten zur Eröffnung der Ausstellung "Documenta, Kunst des XX. Jahrhunderts" von Werner Haftmann
FAZ 4	13. 7.1959	Die "documenta II" in Kassel eröffnet. Albert Schulze Vellinghausen
FAZ 5	20. 8.1959	Der deutsche Beitrag. "documenta II" aus der Ferne gesehen. Albert Schulze Vellinghausen
FAZ 6	12. 3.1964	Museum für hundert Tage. Kassel vor der "documenta III". unterzeichnet mit "Wa."
FAZ 7	29. 6.1964	Erste Eindrücke auf der Documenta III. 1500 Werke von 250 Künstlern in Kassel ausgestellt. Eva Maria Demisch
FAZ 8	14.11.1967	Monolog im Regen. Betrachtungen eines Arglosen zur Documenta 68. Georg Jappe
FAZ 9	8.12.1967	"Die jüngste documenta, die es je gab" Sorgen und Hoffnungen für 1968. Eva Maria Demisch
FAZ 10	27. 6.1968	Die vierte Etappe. Zur Eröffnung der documenta. Eva Maria Demisch
FAZ 11	1. 7.1968	Das große Spiel der Kunstringenieure. Erster Bericht von der documenta IV. Eva Maria Demisch

Artikel-Verzeichnis

Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)

Bez.	Datum	Überschrift, Untertitel und Autor
FAZ 12	8. 5.1970	Ideen sichtbar machen. Szeemanns Konzept für die documenta 72. Georg Jappe
FAZ 13	21. 1.1971	documenta V in der Krise. Suche nach einem neuen Konzept. Eduard Beaucamp
FAZ 14	27. 3.1971	Prinzip Realismus? Das neue Konzept der documenta V. Eduard Beaucamp
FAZ 15	1. 4.1971	Wetterlage: strichweise aufgeklärt. Reaktionen der Kunstwelt auf die documenta-Pläne. Georg Jappe
FAZ 16	12. 5.1972	Das Ereignis kommt in Sicht. Vorschau auf die documenta 5 Eduard Beaucamp
FAZ 17	30. 6.1972	Zwischen den Fragmenten bleibt die Kraft der Bilder. Erster Rundgang über die "documenta 5" in Kassel. Eduard Beaucamp
FAZ 18	3. 7.1972	Rückzug ins Maus-Museum. Das Spektrum zeitgenössischer Kunst auf der 5. documenta in Kassel. Eduard Beaucamp
FAZ 19	8. 7.1972	documenta 5 frißt ihre eigenen Revolutionäre. Georg Jappe
FAZ 20	4. 8.1972	Wie realistisch sind die Realisten? Beobachtungen zum umstrittensten Teil der fünften documenta in Kassel. Eduard Beaucamp

Artikel-Verzeichnis

Die WELT (Welt)

Bez.	Datum	Überschrift, Untertitel und Autor
Welt 1	19. 7.1955	Neues Leben im alten Europa. Aber die großen werden rar. ohne Angabe des Verfassers
Welt 2	15. 7.1959	Wo steht die bildende Kunst heute? "documenta II": große internationale Bilanz der jüngsten Werke - "Abstrakt" ein Welt-Stil. Hanns Theodor Flemming
Welt 3	28.12.1962	documenta III - die Frage nach der Qualität. Pläne für 1964 sind fertig- gestellt - Internationale moderne Kunst seit 1900. Alfred Nemeczek
Welt 4	30. 6.1964	Große Begabungen überwinden die Kri- se. Kasseler Internationale Kunst- ausstellung: "documenta III" - Eine erste Überschau. Rudolf Krämer- Badoni
Welt 5	21.12.1967	Die jüngste Malerei ist schon mu- seumsreif. Was ist Ambiente-Kunst? - Interview mit Arnold Bode, dem Ini- tiator der documenta. Rudolf Krämer- Badoni
Welt 6	28. 6.1968	Bekenntnis zu Pop und Lichtkinetik. Vorbesichtigung der "documenta": Wolf Postell protestiert gegen die Auswahl. Rudolf Krämer-Badoni
Welt 7	12. 7.1968	Eine Maschine, die sich selbst zer- stört. Soll man den Kunstbetrieb in die Luft sprengen? Günter Zehm
Welt 8	22. 7.1968	Documenta, documenta...! Valentin Polcuch
Welt 9	27. 5.1970	Das Museum geht auf die Straße. Die "documenta 5" nimmt Gestalt an - Szeemanns Pläne. Anselm Crämer

Artikel-Verzeichnis

Die WELT (Welt)

Bez.	Datum	Überschrift, Untertitel und Autor
Welt 10	26. 3.1971	Die documenta 5 als Besucherschule. 100 Tage zur "Befragung der Wirklichkeit" - Pläne in Kassel. Anselm Krämer
Welt 11	21. 3.1972	Die Kunst kehrt zu sich selbst zurück. WELT-Gespräch mit Harald Szeemann, dem Generalsekretär der "documenta 5" in Kassel. Willi Bongard
Welt 12	15. 5.1972	Geschrumpfte Superschau. Harald Szeemann legt das Konzept für die documenta 5 vor. Axel Hecht
Welt 13	20. 5.1972	Offener Brief in Sachen Kunst und Politik. An Harald Szeemann von Willi Bongard
Welt 14	3. 7.1972	Kunst läßt sich nicht an der Realität messen. Die "documenta 5" und ihr Grundirrtum. Einsichten nach dem ersten Rundgang durch die Superschau. Rudolf Krämer-Badoni
Welt 15	27. 7.1972	Rückkehr zum Mangel. unterzeichnet mit "C.H."
Welt 16	5. 9.1972	Halbzeit auf der documenta 5: Die Concept-Art im Kreuzfeuer der Meinungen.
Welt 16.1		Von der Faszination gedanklicher Strenge. Axel Hecht
Welt 16.2		Lorbeeren des bloßen Wollens haben nie gegrünt. Günter Zehm
Welt 17	11. 9.1972	Betrachtungen zur dokumenta 5. Professor Dr. Eva Jantzen
Welt 18	11.10.1972	Viele manövrierten sich ins Aus. Ein kritischer Rückblick auf die soeben beendete documenta 5. Lucie Schauer

Artikel-Verzeichnis

Die ZEIT (Zeit)

Bez.	Datum	Überschrift, Untertitel und Autor
Zeit 1	24. 7.1959	Auf dem Weg zu einem künstlerischen Weltstil. Die zweite "documenta" in Kassel ist bis zum 11. Oktober geöffnet. Carl Georg Heise
Zeit 2	3. 7.1964	Museum für hundert Tage. In Kassel wurde die "documenta III" eröffnet. Gottfried Sello
Zeit 3	10. 7.1964	Im Brennpunkt des Gesprächs: Im Zeichen des Informalismus. Auf der documenta III kommt die neue Malerei zu kurz. Klaus Jürgen-Fischer
Zeit 4	17. 7.1964	Im Brennpunkt des Gesprächs: Die documenta III ist nicht die ganze moderne Kunst.
Zeit 4.1.		Malerei ist keine Einbahnstraße. Wieland Schmied
Zeit 4.2.		Das Bodesche Museum hat's in sich. Günter Busch
Zeit 5	17. 2.1967	Wer will zur documenta? Junge deutsche Kunst in Dortmund, Berlin und Recklinghausen. Gottfried Sello
Zeit 6	17.11.1967	Inflation des Allerneuesten. Gespräche über die "documenta" mit Arnold Bode, Will Grohmann, Werner Haftmann und Werner Schmalenbach. Petra Kipphoff
Zeit 7	8.12.1967	
Zeit 7.1.		Was bringt Kassel? Offene Fragen nach der documenta - Pressekonferenz. Gottfried Sello
Zeit 7.2.		Eine Lanze für die documenta IV ...gebrochen von Willi Bongard
Zeit 8	16. 2.1968	Ein offenes Marktgeheimnis. Die deutsche Beteiligung an der 4. documenta. George-Louis Puech

Artikel-Verzeichnis

Die ZEIT (Zeit)

Bez.	Datum	Überschrift, Untertitel und Autor
Zeit 9	29. 3.1968	Mini-Anti-Documenta. Gottfried Sello
Zeit 10	3. 5.1968	Das documenta-Ding. In Kassel wird eine Super-Plastic- Plastik errichtet. Petra Kipphoff
Zeit 11	17. 5.1968	Was kostet die documenta? Eine Selbsthilfeaktion stößt auf Kritik. unterzeichnet mit "bon."
Zeit 12	5. 7.1968	
Zeit 12.1.		Schau von Kassel. Gruselkabinette und Primary Struc- tures auf der documenta IV. Gottfried Sello
Zeit 12.2.		Schlaff und lustlos. Das "Ding" auf der documenta machte nicht mit. unterzeichnet mit "W.B." (Willi Bongard?)
Zeit 12.3.		Wie wird da manipuliert? Petra Kipphoff
Zeit 13	12. 7.1968	Ausländische Kunstkritiker zur IV. documenta (I) Die beste Ausstellung zeitgenössis- cher Kunst. John Russell, "Sunday Times"
Zeit 14	19. 7.1968	
Zeit 14.1.		Ausländische Kunstkritiker zur IV. documenta (II) Ein wunderschöner Anachronismus. Otto Hahn, "Express"
Zeit 14.2.		Markt für 100 Tage. Willi Bongard
Zeit 14.3.		Geldmacher sucht Geldgeber. Ungewöhnliche Finanzierung eines ungewöhnlichen Kunstwerks. unterzeichnet mit "W.B."

Artikel-Verzeichnis

Die ZEIT (Zeit)

Bez.	Datum	Überschrift, Untertitel und Autor
Zeit 15	26. 7.1968	Ausländische Kunstkritiker zur IV. documenta (III) Ist in Europa wirklich nichts los? Grace Glück, "New York Times"
Zeit 16	9. 8.1968	Ausländische Kunstkritiker zur IV. documenta (Schluß) Kassel ohne Mittelpunkt. Olle Granath, "Dagens Nyheter"
Zeit 17	16. 8.1968	Gute Geschäfte mit Graphik. unterzeichnet mit "b."
Zeit 18	18.10.1968	Wenn jeder glaubt, er sei der Wichtigste. Jürgen Harten Die große Schau der Kunstkritik. Jörg Jochen Müller So schön und so schnell verschlissen. Petra Kipphoff
Zeit 18.1.		
Zeit 18.2.		
Zeit 18.3.		
Zeit 19	21. 2.1969	Der schöne Kadaver. Petra Kipphoff
Zeit 20	9. 5.1969	Maxiplastik in Minoformat. Das Wahrzeichen der 4. documenta nun auch als vervielfältigtes Objekt. unterzeichnet mit "b."
Zeit 21	6. 6.1969	Doch immerhin Künstler. Petra Kipphoff
Zeit 22	5. 3.1971	Beziehungen. ohne Angabe des Autors
Zeit 23	2. 4.1971	Besser sehen durch documenta 5 In Kassel wurde ein neues Konzept für 1972 vorgestellt. Klaus Endler
Zeit 24	9. 4.1971	Berieselungen. ohne Angabe des Autors

Artikel-Verzeichnis

Die ZEIT (Zeit)

Bez.	Datum	Überschrift, Untertitel und Autor
Zeit 25	21. 4.1972	Garantie für Erfolg? Der Einfluß der Documenta auf den Kunsthandel. Klaus Honnef
Zeit 26	19. 5.1972	Aus dem Wörterbuch der documenta. Petra Kipphoff
Zeit 27	7. 7.1972	Heiß und kalt in Kassel. Die fünfte documenta zwischen Realis- mus und individuellen Mythologien. Petra Kipphoff
Zeit 28	14. 7.1972	documenta-Freud und -Leid. ohne Angabe des Autors
Zeit 30.1.	4. 8.1972	Die Nabelschau von Kassel. Die documenta 5 vermittelt wenig und verschreckt viele. Marion Gräfin Dönhoff
Zeit 30.2.		Die 100-Tage-Sehschule in Kassel. Ein Vorschlag, die documenta 5 zu durchlaufen. Petra Kipphoff
Zeit 30.3.		Kunst, die auf den Leib rückt. Peter Schille
Zeit 30.4.		Der neue Realismus ist wirklich neu. Gottfried Sello
Zeit 31	22. 9.1972	"documenta 5": Schuld(en). Petra Kipphoff
Zeit 32	27.10.1972	Blick zurück fast ohne Zorn. Ein Interview mit dem documenta- Macher Harald Szeemann. Petra Kipphoff
Zeit 33	9. 2.1973	documenta 5 und die Folgen. Kassel ist überall. Petra Kipphoff

II. Literatur-Verzeichnis

(Bibliographie wichtiger Schriften zur Kunst und Kunstkritik nach dem zweiten Weltkrieg. Die Titel, die dieser Arbeit speziell zugrunde gelegt wurden, sind mit einem + versehen.)

ADORNO Th.W., Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft.
München 1963

+ ders., Ästhetische Theorie.
Frankfurt/Main 1973

ASSUNTO R., Criticism. Introduction
in: Encyclopaedia of world art, Bd. IV

BALET L./GERHARD E., Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert.
Frankfurt-Main/Berlin/Wien 1972

+ BARTHES R., Mythen des Alltags.
Frankfurt-Main 1964

ders., Kritik und Wahrheit.
Frankfurt-Main 1967

BECKER J./VOSTELL W. (ed.), Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme.
Reinbek bei Hamburg 1965

BELL Q., The art criticism an the art historian.
Cambridge 1974

BELZNER F./HÖRICHT E./STADLER H., Zum Thema: Kritik.
München 1974

+ BENJAMIN W., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.
Frankfurt-Main 1963

ders., Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik.
Frankfurt-Main 1973

BENSE M., Einführung in die informationstheoretische Ästhetik.
Reinbek bei Hamburg 1969

- + BERLINER Autorenkollektiv Presse, Wie links können Journalisten sein?
Reinbek bei Hamburg 1972
- BITES-PALEVITCH M., Essai sur les tendances critiques et scientifiques de l'esthétique allemande contemporaine.
Paris 1926
- + BLOCH E., Ästhetik des Vor-Scheins. 2 Bde.
Frankfurt-Main 1974 f. (ed. von Gerd Uerding)
- + BLÖCKER G. (u.a.), Kritik in unserer Zeit.
Göttingen 1960
- BOAS G., A primer for critics.
New York 1968 (2.)
- BONGARD W., Kunst & Kommerz. Zwischen Passion und Spekulation. Oldenburg/Hamburg 1967
- + BORMANN A.v. (ed.), Vom Laienurteil zum Kunstgefühl. Texte zur deutschen Geschmacksdebatte im 18. Jahrhundert.
Tübingen 1974
- BOTTARI S., Momento della critica d'arte contemporanea.
Messina/Florenz 1968
- + BOURDIEU P., Zur Soziologie der symbolischen Form.
Frankfurt-Main 1970
- + BRECHT B., Schriften zur Literatur und Kunst.
in: Gesammelte Werke Bd. 18, Frankfurt-Main 1967
- BRUNO F., Arte e critica.
Neapel 1967
- + BURNHAM J., Kunst und Strukturalismus.
Köln 1973
- + BUROW A.I., Das ästhetische Wesen der Kunst.
Berlin (Ost) 1958
- CARRA C., Segreto professionale.
Florenz 1962
- CAUDWELL Ch., Studien zu einer sterbenden Kultur.
München 1974
- CHIPP H.B., Theories of modern art. A source book by
'artists and critics.
Berkeley/Los Angeles 1968

- + CHVATIK K., Strukturalismus und Avantgarde.
München 1970
- + CLAUS J., Theorien zeitgenössischer Malerei.
Reinbek bei Hamburg 1963
- + ders., Kunst heute.
Reinbek bei Hamburg 1965
- + ders., Expansion der Kunst.
Reinbek bei Hamburg 1970
- CROCE B., La critica e la storia delle arti figurative.
Bari 1946 (2.)
- DAIX P., Nouvelle critique et art moderne.
Paris 1968
- + Ausstellungskataloge zur DOCUMENTA 1, 2, 3, 4, 5
- + DAMUS M., Die Funktion der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Frankfurt-Main 1973
- + DOCUMENTA-Dokumente. 1955 bis 1968. Vier internationale Ausstellungen moderner Kunst.
Kassel 1972
- + DRESDNER A., Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens.
München 1968
- EMMER P., Zeitung und Bildende Kunst.
Wien 1962
- ESCHBACH W., Kritik der Kunstkritik.
in: Einheit 2, 1947 (9)
- FARNER K., Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten.
Neuwied/Berlin 1970
- FASOLA G.N., Della Critica.
Florenz 1947
- + FISCHER E., Kunst und Koexistenz.
Hamburg 1966
- FISHMEN S., The interpretation of art. Essays on art criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell and Herbert Read.
Berkeley/Los Angeles 1963

- FRANCASTEL P., Peinture et société.
Paris 1951
- ders., Interpretation de la peinture et structuralisme.
in: Lettres Francaises Nr. 1181, 1967
- FRYE N., Anatomy of Criticism.
Princeton 1957
- GALLARDO P., Lineamenti di storia e metodologia della
critica.
Mailand 1968
- + GEHLEN A., Der Mensch.
Bonn 1950 (4.)
- ders., Zeitbilder.
Frankfurt-Main/Bonn 1960
- + GLASER H., Die Kultur-Boutique der Presse. Das Feuilleton -
ein Ding mit Zukunft?
in: Die Zeit vom 16.8.1974, Nr. 34
- GLOZER L., Kunstkritiken.
Frankfurt-Main 1974
- GOLDMANN L., Dialektische Untersuchungen.
Neuwied/Berlin 1966
- CORSEN P., Das Bild Pygmalions.
Reinbek bei Hamburg 1969
- GRASSI L., Benedetto Croce e la critica d'arte.
in: Riv. Ist. Naz. Arch. e Storia dell'Arte I,
1952
- ders., Costruzione della critica d'arte.
Rom 1955
- ders., Theorici e storia della critica d'arte in Italia.
Rom 1970 ff. (visher erschienen Bd. 1)
- GRODECKI L., Berenson, Wölfflin et la critique de l'art.
in: Critique 1954
- GROHMANN W. (ed.), Neue Kunst nach 1945.
Köln 1958
- ders., Kunst unserer Zeit.
Köln 1966

- HAACKE W., Feuilletonkunde. 2 Bde.
Leipzig 1943-1944
- + ders., Handbuch des Feuilletons. 3 Bde.
Emsdetten 1951 (bes. Bd. 2, Gattungen des
Feuilletons)
- + HABERMAS J., Strukturwandel der Öffentlichkeit.
Neuwied/Berlin 1971 (5.)
- HAFTMANN W., Malerei im 20. Jahrhundert.
München 1965
- ders., Skizzenbuch zur Kultur der Gegenwart.
München 1970
- + HAMM P. (ed.)?, Kritik/von wem/für wen/wie.
München 1969 (2.)
- HARTEN J./RICHTER H./RUHRBERG K./SCHMIED W., Kunstjahr-
buch Nr. 3, 1973
- HARTLAUB G.F., Wie werde ich Kunstkritiker.
in: Mouseion, 1960
- HATZFELD H.A., Literary criticism through art and art
criticism through literature.
in: Journal of aesthetics and art criticism,
1947(6)
- HAUFLER H., Kunstformen des feuilletonistischen Stils.
Stuttgart o.J.
- HAUG W.F., Zur Kritik der Warenästhetik.
in: Kursbuch XX, 1970
- ders., Die Rolle des Ästhetischen bei der Scheinlösung
von Grundwidersprüchen der kapitalistischen Ge-
sellschaft.
in: Das Argument Nr. 64, 1971
- + ders., Warenästhetik, Sexualität und Herrschaft.
Frankfurt-Main 1972
- HERZOG F., Die Kunstzeitschriften der Nachkriegszeit.
Charlottenburg 1940, in der Reihe: Beiträge zur
Erforschung der deutschen Zeitschrift, Bd. 7
- HEYL B.C., New Bearings in esthetics an art criticism.
Westport/Conn. 1971

- + HIEPE R., Die Taube in der Hand. Aufsätze zur Kunst und Kulturpolitik 1955-1975.
München 1976
- HODIN J.P., European critic. Essays by various hands.
London 1965, ed. von Walter Kern
- + HOFFMANN-AXTHELM D., Theorie der künstlerischen Arbeit.
Frankfurt-Main 1974
- HOFMANN W., Grundlagen der modernen Kunst.
Stuttgart 1966
- + ders., (ed.), Bildende Kunst. Fischer-Lexikon (Bd. 2 und 3)
Frankfurt-Main 1970
- + HOLZ H.H./SCHICKEL J. (ed.)? Kunst in der Zeit.
Zürich 1969
- HOLZ H.H., Wissenschaftstheoretische Bemerkungen zum Verhältnis von Kunstgeschichte, Ästhetik und Kunstkritik.
in: Sonntagsbeilage der Nationalzeitung Basel
vom 28. Juni 1970
- + ders., Vom Kunstwerk zur Ware.
Neuwied/Berlin 1972
- + ders., Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens.
in: Katalog zur d 5, 1972/73
- HOPF A., Die Struktur des ästhetischen Urteils.
München 1968
- ISENBERG A., Aesthetics an the theory of criticism.
Chicago/London 1973
- JÜRGEN-FISCHER K., Warum überhaupt Kritik?
in: Das Kunstwerk 26/1973
- + KAESBACH K.H./WORTIG K., Lexikon der publizistischen Berufe. München 1967
- KAPROW A., Assemblage, Environment & Happenings.
New York 1965
- + KLAUS G./ BUHR M. (ed.), Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch der Philosophie. 3 Bde.
Reinbek bei Hamburg 1973 (7.)

- + KNOBLOCH H., Vom Wesen des Feuilletons.
Halle-Saale 1962
- + KOMMENTARE zur Kunst der Gegenwart.
Nr. 1: Wird die moderne Kunst gemanagt?
Baden-Baden/Krefeld 1959
Nr. 2: Kunst, Wissenschaft oder Propaganda.
Baden-Baden/Krefeld 1961
- KOSSELEK R., Kritik und Krise.
Freiburg 1959, Neuausgabe Frankfurt-Main 1973
- + KOSZYK K./PRUYS K.H., Wörterbuch der Publizistik.
München 1969
- + KUHN H., Wesen und Wirken des Kunstwerks.
München 1960
- KULTERMANN U., Leben und Kunst.
Tübingen 1970
- LIPPARD L.R., Pop Art.
München/Zürich 1968
- + LITERATURMAGAZIN 1. Für eine neue Literatur - gegen den
spätbürgerlichen Literaturbetrieb.
ed. von H.C. Buch, Reinbek bei Hamburg 1973
- + LUKACS G., Ästhetik. 4 Bde.
Neuwied/Berlin 1972
- + LÜTZELER H., Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. 3 Bde.
Freiburg/München 1975
- MARCUSE H., Der eindimensionale Mensch.
Neuwied/Berlin 1968
- + ders., Kunst und Gesellschaft
Bd. 1, Frankfurt-Main 1970
- MARGOLIS J.Z., The language of art and art criticism.
Detroit 1965
- + MARX K./ENGELS F., Über Kunst und Literatur. 2 Bde.
Berlin-Ost 1967
- + MARX K., Das Kapital.
Bd. 1, Frankfurt-Main/Berlin 1969

- + MELCHINGER S., Keine Maßstäbe?
Zürich/Stuttgart 1959
- MEUNIER E./JESSEN H., Das deutsche Feuilleton.
Berlin 1931
- + MICHEL-Kommision. Rundfunkanstalten und Tageszeitungen.
Dokumentation 5. Untersuchungsergebnisse und
Empfehlungen. Mainz 1969
- MILLER J.E./HERRING P.D. (ed.), The arts & the public.
Chicago/London 1967
- MUKAROVSKY J., Kapitel aus der Ästhetik.
Frankfurt-Main 1970
- + MÜLLER M. u.a., Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik
einer bürgerlichen Kategorie.
Frankfurt-Main 1972
- + MYERS B., The rise of modern art criticism.
in: Encyclopaedia of world art, Bd. IV., Sp. 140f.
- NEBELTHAU I.L., Grundbegriffe der Kunstbetrachtung.
Stuttgart 1950
- NETTI F., Critica d'arte.
Bari 1938
- + OBJEKTIVE Kunstkritik.
in: Exakte Ästhetik, Bd. 6, 1969
- OHFF H., Pop und die Folgen.
Düsseldorf 1969
- ders., Galerie der neuen Künste.
Gütersloh 1971
- OSBORNE H., Aesthetics and Criticism.
London 1955
- + PANOFSKY E., Aufsätze zur Grundfragen der Kunstwissenschaft.
Berlin 1964
- ders., Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung
von Werken der bildenden Kunst.
in: Logos XXI, 1932
- PALITZSCH P., Kritik und Kritik in der Bildenden Kunst.
in: Die Weltbühne 8, 1953

- PEACOCK R., Criticism and personal taste.
Oxford 1972
- PEPPER S.C., The basis of criticism in the Arts.
Cambridge 1946
- PFENNIG R., Bildende Kunst der Gegenwart. Analyse und
Methode. Oldenburg 1959
- PITTALUGA M., Pura visibilità e critica d'arte.
in: Scuola e cultura, Florenz, 10.4.1933
- PLATTE H., Die Kunst des 20. Jahrhunderts.
München 1957
- POMAR C., Critica de arte de Baudelaire a Malraux.
Mexiko City 1956
- PONGE F., Texte zur Kunst.
Frankfurt-Main 1967
- + PROKOP D. (ed.), Massenkommunikationsforschung. 2 Bde.
Frankfurt-Main 1972/1973
- PUBLISI F., Problemi di estetica e di critica.
Palermo 1972
- + READ H., Die Kunst der Kunstkritik.
Gütersloh 1960
- + Ritter J. (ed.), Historisches Wörterbuch der Philosophie.
Basel/Stuttgart 1971 ff. (bisher erschienen
Bd. 1 - 3)
- ROH F., Der verkannte Künstler.
München 1948
- ders., Der Streit um die moderne Kunst.
München 1962
- SALVINI R., La critica d'arte moderna.
Florenz 1949
- + SCHILLER F., Über die ästhetische Erziehung des Menschen.
München 1967
- SCHULZE-VELLINGHAUSEN A., Anspielungen. Ausgew. Reden,
Aufsätze, Kritiken zur bildenden Kunst
Vier bei Hannover 1962

- + SEDLMAYR H., Kunst und Wahrheit.
Reinbek bei Hamburg 1958 (4.)
- + ders., Verlust der Mitte.
Salzburg 1948
- SMETS G., Aesthetic judgement and arousal.
Leuven 1973
- + SOHN-RETHEL A., Geistige und körperliche Arbeit.
Frankfurt-Main 1970
- STAECK K. (ed.), Befragung der Documenta oder die Kunst
soll schön bleiben.
Göttingen 1972
- STEIN W., Über das Ökonomische in der Kunst. Gedanken
zur Kunstkritik.
Berlin 1946
- STELZER O., Kunst-Betrachtung. Ursprung, Werkmittel und
Wirkung der bildenden Kunst.
Berlin 1957
- + STERNBERGER D./STORZ G./SÜSKIND W.E., Aus dem Wörterbuch
des Unmenschen.
München 1962
- STOLNITZ J., Aesthetics and Philosophy of art criticism.
Boston 1960
- + THOMAS K., Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts.
Köln 1973
- THWAITES J.A., Der doppelte Maßstab. Kunstkritik 1955-1966.
Frankfurt-Main 1967
- + TSCHERNISCHEWSKIJ N., Die ästhetischen Beziehungen der
Kunst zur Wirklichkeit.
Berlin-Ost 1954 (3.) 1. Auflage 1853
- TRIER E., Über die Bewertung zeitgenössischer Kunst oder
Freuden und Leiden eines Ausstellungsmachers.
Düsseldorf 1965
- VASARELY V., Ce que devrait être la critique d'art.
in: Les Beaux Arts, Brüssel 1960
- VENTURI L., Théorie et histoire de la critique.
in: Art et Esthétique, Bd. I, 1936, Nr. 1

- ders., Art Criticism now.
Baltimore
- ders., Les Instituts Universitaires et l'Histoire de la
Critique d'Art.
in: Bull. de l'Office internat. des Instituts
d'Archéologie et d'histoire de l'art, Heft 4, 1935
- ders., Letter upon Art Criticism now.
in: Art Bulletin XXV, 1943
- ders., Saggi di critica.
Rom 1956
- + ders., Geschichte der Kunstkritik.
München 1972
- + VOSTELL W. (ed.), Aktionen, Happenings und Demonstrationen.
Reinbek bei Hamburg 1970
- WALDSTEIN W., Kunst und Ethos. Deutungen und Zeitkritik.
Salzburg 1954
- WATSON B.A., Kunst, Künstler und soziale Kontrolle.
Köln/Opladen 1961
- WEDEWER R./ROMAIN J. (ed.), Kunst als Flucht - Flucht als
Kunst.
Opladen 1971
- WEDEWER R., Bildbegriffe.
Stuttgart 1963
- WELLEK R., A History of Modern Criticism. 2 Bde.
New Haven 1955
- + WINKLER G., Kunstwetterlage.
Stuttgart 1973
- + WÖLFFLIN H., Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.
München 1943 (8.)
- ders., Das Erklären von Kunstwerken.
Köln 1940 (6.)

LEBENS LAUF

- 1949 Am 31.12. in Georgsdorf, Kreis Grafschaft Bentheim (Niedersachsen) geboren.
- 1955 Eintritt in die Volksschule.
- 1959 Umzug nach Langsdorf, Kreis Giessen (Hessen) und Abschluß der vierten Volksschulklasse.
- 1960 Aufnahme in das Gymnasium Hungen, Kreis Giessen.
- 1968 Reifeprüfung.
Studium der Kunstgeschichte (Prof. Fiensch, Dr. Werner), Germanistik und Philosophie an der Justus-Liebig-Universität Giessen.
- 1969 Studium der Kunstgeschichte (Prof. Herzog, Frau Dr. Herget), Geschichte und Musikwissenschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt/Main-
- 1970 Studium der Kunstgeschichte (Prof. Braunfels, Dr. Piel, Dr. Huse, Dr. Traeger), Archäologie (Prof. Bielefeld, Frau Dr. Scheibler) und Zeitungswissenschaft (Prof. Roegele, Dr. Glotz, Dr. Wagner) an der Ludwig-Maximilians-Universität München.
- 1974 Dissertation unter der Betreuung von Dr. Piel begonnen.
- 1977 Dissertation abgeschlossen und am 1.7. mündliche Prüfung bestanden. Rigorosum bei Prof. Piel (Kunstgeschichte), Prof. Zanker (Archäologie) und Dr. Wagner (Zeitungswissenschaft).

